IACENTES / EXCITAT

ATENEO
DI SCIENZE
LETTERE
E ARTI DI
BERGAMO

—
ATTI
—
VOLUME
LXXXI

ANNO
ACCADEMICO
2017 — 2018
376° DALLA
FONDAZIONE

OFFICINA
DELL'ATENEO
— 2018
SESTANTE
EDIZIONI

ATTI DELL'ATENEO
DI SCIENZE, LETTERE ED ARTI DI BERGAMO

VOLUME LXXXI

Anno Accademico 2017-2018

376° dalla fondazione

A cura di
Maria Mencaroni Zoppetti

OFFICINA DELL'ATENEO, 2018

sestante edizioni

«La proprietà letteraria delle memorie pubblicate è riservata ai singoli autori: ad essi la responsabilità di quanto espresso».
(Art. 21 dello Statuto Accademico)

© Sestante Edizioni - Bergamo - 2018
www.sestanteedizioni.it

OFFICINA DELL'ATENEO

Collana: ATTI DELL'ATENEO

VOLUME LXXXI

a cura di Maria Mencaroni Zoppetti

p. 408 - cm. 17x24

ISBN – 978-88-6642-310-2

Comitato di redazione:
Laura Billa, Nazzarina Invernizzi Acerbis, Maria Mencaroni Zoppetti, Monica Resmini

INDICE

Premessa ..... pag. 11

MARIA MENCARONI ZOPPETTI, *Resilienza* ..... » 13

LAPIDOMANIA, IL COLLEZIONISMO EPIGRAFICO TRA ARTE E STORIA

DONATO FASOLINI, *Epigrafi vere, verosimili e false: il caso di Jacopo Bellini, Giovanni Bellini e Bernardino da Parenzo* ..... » 23

DONATO FASOLINI, *Il collezionismo del conte Paolo Vimercati Sozzi* ..... » 53

MARINA VAVASSORI, *La collezione di lapidi camune di Giacomo Simoni* ..... » 59

PIACEVOLI CONVERSAZIONI IN ATENEO

LAURA BRUNI COLOMBI, *Non cercate la cuccagna. Tra mito e tradizione una storia lunga secoli* ..... » 69

MARIOLA PERETTI - GIANLUCA GELMINI, *Progetto* Flanerie *vincitore del 1° Premio al concorso europeo per la riqualificazione del Centro Piacentiniano di Bergamo* ..... » 87

VALENTINA RAIMONDO, *Presenze d'arte nelle cappelle del Cimitero di Bergamo. Indagine attraverso le carte d'archivio* ..... » 99

FULVIO STEFANO LO PRESTI, *Donizetti orobico della diaspora* ..... » 111

ANDREW HOPKINS, *Scamozzi nel nuovo secolo e il progetto per Palazzo Nuovo a Bergamo* ..... » 119

FINIRÀ LA GRANDE GUERRA!

Carlo Mallucci, *La Kodak nel tascapane, i soldati fotografano la guerra* ..... » 133

Ombretta Finocchiaro, *Conservare memoria e storia: le nuove tecnologie al servizio del futuro* ..... » 145

Antonia Abbattista Finocchiaro, *Dipingere la Grande Guerra* ..... » 151

Nazzarina Invernizzi Acerbis, *Prigionieri degli altri da Mauthausen a Fonte d'Amore* ..... » 159

Laura Serra Perani, *Il campo di prigionia di Fonte d'Amore. La Legione Cecoslovacca e i destini incrociati di Silvio Chiays e Regolo Serra* ..... » 175

Monica Resmini, *Costruire per la guerra: baracche, ricoveri, ospedali, "casini"* ..... » 183

Laura Bruni Colombi - Laura Billa, *"… ma le gambe, ma le gambe a me piacciono di più!" L'immaginario femminile nelle riviste degli anni Venti e Trenta* ..... » 197

INCONTRI CON I GIOVANI

Olga Piccolo, *Capolavori di Previtali, Lotto e Moroni a Bergamo in documenti napoleonici inediti (1796-1814)* ..... » 215

Lorenzo Mascheretti, *Ipotesi sulla formazione veneziana dell'intarsiatore fra Damiano Zambelli e alcune considerazioni sui suoi primi anni bergamaschi* ..... » 229

Francesca Marchesi, *Giuseppe Beltramelli (1734-1816): riscoperta di un accademico e poligrafo bergamasco* ..... » 245

Giovanna Pedrali, *Archeologia dell'architettura come strumento di conoscenza di un centro storico: il caso di Gorlago* ..... » 259

Francesca Panseri, *Collezione Alberto Rathgeb (1841-1898): contributo alla ricostruzione* ..... » 277

DOCUMENTI E RICERCHE

Gianmario Petrò, *Alle origini della casa di Giovanni e Bartolomeo Cassotti oggi Museo Adriano Bernareggi* ..... » 295

Gianmario Petrò, *Sulle tracce di Lorenzo Lotto a Bergamo, i risultati di una ricerca* ..... » 303

CONTRIBUTI SCRITTI

Giosuè Berbenni, *Giovanni Simone Mayr (1763-1845): "L'arpa", "Il clarinetto", "Il serpentone", "Il fagotto". La loro imitazione nell'organo* ..... » 335

Riccardo Caproni, *I confini meridionali di Bergamo prima del Fosso Bergamasco* ..... » 367

Relazione del Segretario Generale per l'Anno Accademico 2017-2018 ..... » 379

ORGANICO DEGLI ACCADEMICI

Cariche sociali ..... » 389

Soci ..... » 391

Accademie e Istituti Culturali ..... » 395

PUBBLICAZIONI DELL'ATENEO ..... » 399

PREMESSA

L'81° volume degli Atti raccoglie i numerosi contributi che Soci Accademici, studiosi, professionisti hanno presentato in Ateneo nell'anno accademico 2017-2018. Gli incontri su "Lapidomania, il collezionismo epigrafico tra arte e storia", proposti da Donato Fasolini e Marina Vavassori hanno aperto l'anno con approcci originali al mito, agli elementi antiquari, ai riferimenti eruditi che consentono di intraprendere un viaggio sorprendente tra Italia ed Europa nei secoli XV e XVI. Si è fatta luce sulla rinascita di un fenomeno – il collezionismo antiquario – attraverso le vicende di due collezioni che hanno favorito la costituzione di una parte importante del patrimonio storico della città.

Con il favore di un vasto pubblico si sono poi dipanate le "Piacevoli conversazioni in Ateneo" che hanno toccato diversi ambiti di ricerca e di interesse. Sono iniziate con un tema apparentemente leggero intorno al mito plurisecolare del "Paese di Cuccagna", rivelatosi invece denso di significati socio antropologici, come ha raccontato Laura Bruni.

Se il progetto di rinnovamento urbanistico viene presentato con il titolo "Flânerie" dai vincitori del concorso per la riqualificazione del centro di Bergamo, può essere inserito tra le piacevoli conversazioni. Eppure a cento anni dalla tormentata ideazione del Centro Piacentiniano, rimane inalterato l'interesse al cambiamento insieme alla straordinaria difficoltà a condividere il tema della visione di una città capace di modularsi e di risignificare i suoi spazi collettivi.

Conoscere la città, suggerisce Valentina Raimondo, passa anche attraverso la ricognizione delle opere d'arte che sono numerose all'interno del cimitero cittadino, luogo della memoria, luogo della sosta, dove il dialogo tra il verde e il costruito con i suoi ornamenti racconta una parte della storia degli individui e della società.

La figura di "Donizetti, orobico della diaspora" è stato oggetto di una piacevole conversazione tra Fulvio Stefano Lo Presti e Pierangelo Pelucchi.

Infine Anthony Hopkins, profondo conoscitore di Vincenzo Scamozzi ha presentato la figura di colui che ha definito il primo architetto moderno, le cui opere sono state fondate su una visione teorica rigorosa, capace di includere nuove conoscenze e sperimentazioni derivate da altre culture, a partire dalla tradizione gotica e dagli stimoli delle nuove scienze.

L'anno 2018 segna il centenario dalla fine della Grande Guerra e l'Ateneo ha predisposto un percorso che, valorizzando il patrimonio di immagini e di

documenti che gli sono stati affidati e sono entrati a far parte dell'Archivio digitale "Fammi memoria!", ha affrontato il tema "Finirà la Grande Guerra!".

Partendo da "La Kodak nel tascapane" si è sviluppato il racconto del conflitto attraverso la copiosa documentazione fotografica raccolta dagli stessi soldati che, forse inconsapevolmente, ci hanno consegnato l'essenza della guerra e della sua tremenda miseria. Carlo Mallucci non ha mancato di sottolinearlo, mettendo in luce però il senso di solidarietà umana che traspare dalle piccole vicende quotidiane, in trincea o nelle retrovie.

Ombretta Finocchiaro, visto il moltiplicarsi di acquisizioni di documenti in forma digitale, ha delineato i problemi di "Conservare storia e memoria" con le nuove tecnologie che vogliamo siano al servizio del futuro. La presenza di molte testimonianze artistiche nel nostro archivio digitale ha poi consentito ad Antonia Abbattista Finocchiaro di "Dipingere la Grande Guerra" con le immagini che rivelano le esperienze di artisti bergamaschi sui diversi fronti di guerra.

Nazzarina Invernizzi e Laura Serra hanno poi affrontato in "Prigionieri degli altri, da Mauthausen a Fonte d'amore" lo scenario della reclusione di guerra, a partire dalle testimonianze dei soldati italiani internati in campi di concentramento austriaci e tedeschi, a quelle dei soldati cechi e slovacchi prigionieri in campi italiani.

Monica Resmini infine ci ha dimostrato come il territorio sia stato dotato di tutte le strutture e infrastrutture necessarie per alimentare e supportare il fronte. Baracche, ricoveri, depositi, ospedali furono realizzati secondo le disposizioni contenute nei manuali e nelle circolari dall'Intendenza Generale, ma le testimonianze di coloro che la guerra "l'hanno fatta" ci raccontano i molti casi in cui i soldati furono costretti ad arrangiarsi per tentare di sopravvivere.

A corollario Laura Billa e Laura Bruni hanno interrogato riviste e giornali editi durante e dopo la guerra, che, anche attraverso la pubblicità, favoriscono la lettura dei cambiamenti antropologici di una società che affronta metamorfosi rese travolgenti dal conflitto devastante e dallo sviluppo sempre più rapido delle tecnologie. L'immaginario femminile è la lampante testimonianza della trasformazione: "…ma le gambe, ma le gambe a me piacciono di più!"

Gli "Incontri con i giovani" costituiscono ormai un appuntamento imprescindibile che mette in luce e valorizza lo studio di temi di grande interesse. Olga Piccolo ha raccontato le "Vicende inedite di pittura veneta del XV e XVI secolo a Bergamo in età napoleonica". Lorenzo Mascheretti ha presentato le "Novità su Damiano Zambelli intarsiatore a Bergamo". "Giuseppe Beltramelli (1734-1816), riscoperta di un accademico e poligrafo bergamasco" è oggetto dello studio di Francesca Marchesi. Giovanna Pedrali ha parlato di "Archeologia dell'architettura come strumento di conoscenza di un centro storico, il caso di Gorlago". Infine Francesca Panseri ha presentato la "Collezione di Alberto Rathgeb (1841-1898), contributo alla ricostruzione".

Documenti e testimonianze sono poi confluiti negli articoli di Gianmario Petrò che ha aggiornato le conoscenze sul palazzo Cassotti Rathgeb di via Pignolo, ma soprattutto ha arricchito le informazioni su Lorenzo Lotto e le sue opere nella provincia bergamasca.

MARIA MENCARONI ZOPPETTI

RESILIENZA

Ateneo – 10 novembre 2017, inaugurazione 376° anno accademico

Qualche anno fa un amico architetto, Socio Accademico del nostro Ateneo, parlando di alcuni fatti riguardanti la città, si volse verso di me e affermò "è solo questione di resilienza!", poi mi chiese se sapevo cosa fosse e al mio silenzio interrogativo fece seguire "sicuramente in fisica ne avrai sentito parlare". Fisica? Sono precipitata nel secolo scorso, ai tempi della scuola e nessuna resilienza mi è venuta in mente, o meglio niente della fisica che avrei dovuto introiettare durante il liceo è riaffiorato. Come in un lampo ho rivisto il prof. De Filippis, il docente di matematica e fisica che nella mia memoria si dedicava soprattutto alla prima, usandola come mezzo di tortura dei poveretti seduti sui banchi. Arrivava tutte le mattine in arcione della sua moto, un "galletto" Guzzi color crema, e si faceva strada tra gli studenti pigiati sul piazzale in attesa che le porte del liceo classico si aprissero per inghiottirli. Ricompariva nei corridoi, entrava in classe, elegante, schiena diritta, abito decoroso, farfallino mutevole a seconda del colore del completo. Tirava fuori il registro dalla borsa di cuoio, lo apriva davanti a sé tenendolo quasi verticale in modo che non potessimo scoprire in anticipo dove si sarebbe fermato il suo sguardo che dall'alto verso il basso, dal basso verso l'alto correva sulla colonna dei nomi. Poi chiamava…

A voler ben vedere oggi potrei dire che il professore ci induceva quotidianamente a sperimentare la resilienza.

Ma qualche anno fa, quando mi fu fatta la domanda, non usavo la parola, non la trovavo tra le letture che frequentavo ed è probabile che sia accaduto anche ad altri, a meno che non fossero ingegneri che avessero bene in mente il pendolo di Charpy e il suo uso per ottenere la prova di resilienza dei materiali.

Solo negli ultimi anni (e qualcuno azzarda la coincidenza con l'avvio del XXI secolo, almeno nei nostri contesti socio linguistici) la resilienza, accompagnata dal participio/aggettivo resiliente, è balzata agli onori della popolarità, scivolando dai campi semantici della scienza all'universo della comunicazione riferita agli ambiti più diversi. Ecologia, economia, urbanistica, biologia, sociologia, psicologia, management ecc. ecc.

Se si interroga il sito dell'Accademia della Crusca per avere lumi su significato e origine della parola si accede ad una rubrica nella quale vengono depositate le risposte ai quesiti. È il dicembre 2014, alla domanda viene data una lunga risposta che conclude

> "Oltre alle attestazioni giornalistiche (225 sulla "Repubblica" dal 1984 a oggi; 72 sul "Corriere della Sera" dal 1992 a oggi), è la molteplicità delle occorrenze sulla rete che ne suggerisce il successo: Google Italia restituisce circa 430.000 risultati per *resilienza* e 130.000 per *resiliente […]* Il termine sembra esercitare un fascino particolare in relazione al momento storico e sociale attuale[…] *e* Stefano Bartezzaghi la definisce "parola-chiave di un'epoca", sottraendola al rapido declino cui sarebbe destinata in quanto semplice "parola alla moda". *Resilienza* assume un valore simbolico forte in un periodo in cui l'accesso interpretativo più frequente alla condizione economica, politica, ecologica mondiale è fornito da un'altra parola, *crisi*: lo spirito di resilienza rappresenta la capacità di sopravvivere al trauma senza soccombervi e anzi di reagire a esso con spirito di adattamento, ironia ed elasticità mentale".

Se oggi provate a mettere su qualsiasi motore di ricerca i lemmi resilienza e resiliente vi verranno segnalati oltre 3.000.000 di occorrenze, rivelando la fortuna generale dei termini, in rapidissima e apparentemente inarrestabile espansione. Se resilienza è parola-chiave dell'epoca in cui viviamo, e i numeri sembrano confermarlo, la sua espansione non fa altro che avvalorare le molteplici necessità che si sviluppano di fronte alla crescente dimensione della crisi o delle crisi economiche, politiche, ecologiche, sociali, e – perché no? – culturali e spirituali.

Anche se la parola, come molti vocaboli scientifici, ha la sua genesi tra le pieghe della lingua latina e in latino è adoperata fino al XVIII secolo, si attesta poi nel mondo anglosassone, tanto che molti e tra questi Marco Belpoliti (articolo uscito nel 2013 sul Sole 24 ore e ripreso in doppio zero nel 2015) decidono che derivi dall'inglese e che debba la sua fortuna soprattutto all'uso che ne ha cominciato a fare la psicologia, a partire dalla seconda metà del secolo scorso. A gran velocità la resilienza diventa "una competenza a sviluppare fattori protettivi in grado di contrastare e di ridurre gli esiti di situazioni difficili e di eventi negativi".

C'è stato un tempo in cui quella che sembra una novità si chiamava "tener duro" e non significava nascondersi in un angolo aspettando che la tempesta passasse, bensì reagire, sopravvivere con un progetto, approntare strategie per superare le condizioni critiche. Se si diffonde il partito pro resilienza, risuonano comunque anche voci critiche, se non contrarie.

Sebastiano Zanolli [*Aveva ragione Popper, tutta la vita è risolvere problemi*] scrive a proposito di resilienza: "ultimamente sta facendo la felicità di psicologi, formatori, consulenti e giornalisti, che hanno un osso da rosicchiare e da far rosicchiare ai clienti. Non c'è nulla di male credo: il marketing è marketing, e tutti viviamo vendendo qualcosa. […] Se parliamo di "resilienza" non stiamo parlando di chissà quale teoria innovativa. Molte persone che ho incontrato erano preoccupate: "io non so se sarò resiliente!" come se questa dote richiedesse percorsi di miglioramento personale drammaticamente complessi e cifre esorbitanti da sborsare".

> "Siamo nati per essere resilienti" continua "nella realtà e nell'immaginario. Siamo qui nonostante tutto e in quel nonostante tutto c'è tutta la resilienza del mondo. C'è già. Con buona pace di chi pensa che la resilienza sia un farmaco da banco da fornire a chi si sente stranito dal momento storico. Siamo nati prima delle pubblicazioni sulla resilienza, il termine indica qualcosa che già esiste, ed essere consapevoli di questo è molto più importante di ogni neologismo".

Non appaia improprio allora vedere nei progenitori biblici, in Adamo ed Eva, i primi esempi di resilienza, piegati sotto il peso della colpa e della condanna, non si sono opposti, non si sono spezzati, ma sono diventati "uomini": fatica, sofferenza, lavoro sono diventati la loro vita. Non c'è nulla di più eloquente della scultura della cacciata dal Paradiso della cattedrale di Modena che riesca a farci comprendere il significato del messaggio, il senso della perdita e il recupero.

Accettiamo di buon grado che fin dalle epoche più remote, gli esseri umani si siano distinti per la capacità di sopravvivere a disastri naturali, a guerre, a ogni sorta di carestia o malattia. Ciò è stato possibile perché l'uomo è "programmato" per resistere alle sventure, per superarle, e convivere quotidianamente con le difficoltà. Accettiamo pure di chiamare resilienza questa capacità, ma dobbiamo essere consapevoli che non è gestita in ugual misura da tutti gli individui, che non può essere presente sempre, comunque e dovunque, anche perché non riguarda solo il singolo, ma dipende dai contesti umani, sociali, economici, ambientali, culturali.

E ancora l'Accademia della Crusca ci aiuta a cogliere la particolare attrattiva "metaforica" della parola Resilienza, ricordandoci che in fisica rappresenta anche la capacità di un materiale di assorbire energia se sottoposto a deformazione elastica, con l'esempio delle corde della racchetta da tennis che si deformano sotto l'urto della pallina, accumulando una quantità di energia che restituiscono subito nel colpo di rimando. Pallina, racchetta, corde: se manca uno degli elementi non c'è resilienza.

Sembra che persino nel campo della psicologia ci sia un dibattito aperto tra chi sostiene che resilienza sia una qualità individuale, propria di particolari personalità (benché si debba ammettere che non esistono super uomini) e chi la ritiene dipendente da un processo dinamico che varia a seconda dei contesti e di quelli che vengono definiti "fattori di rischio". Molti sostengono che l'adattabilità a questi ultimi sia molto più estesa nel mondo anglosassone e americano che nell'estremo oriente; viene tirato in ballo l'ottimismo che sembra dipendere dall'appartenere ad una comunità piuttosto che ad un'altra. Se nella società giapponese l'infelicità viaggia a ruota della felicità, nelle società nordamericane il benessere soggettivo equivale a un mandato sociale, la ricerca e il diritto alla felicità costituiscono lo scopo della vita di ciascun individuo. Autoaffermazione, autostima, autogiustificazione, ben presenti nel paese, sono elementi di una questione molto complessa che dovrà una buona volta essere affrontata anche sul piano politico al fine di valutare la crisi

del Sistema-Mondo. (per comprendere la complessità basta seguire l'attuale presidente degli Stati Uniti d'America nelle sue estemporanee comunicazioni pubbliche o nei suoi messaggi sui social media)

Per questo sono ancora attualissime le valutazioni di una Bustina di Minerva, scritta da Umberto Eco nel 2014

> "Talora mi viene il sospetto che molti dei problemi che ci affliggono – dico la crisi dei valori, la resa alle seduzioni pubblicitarie, il bisogno di farsi vedere in tv, la perdita della memoria storica e individuale, insomma tutte le cose di cui sovente ci si lamenta in rubriche come questa – siano dovuti alla infelice formulazione della Dichiarazione d'indipendenza americana del 4 luglio1776, in cui, con massonica fiducia nelle magnifiche sorti e progressive, i costituenti avevano stabilito che «a tutti gli uomini è riconosciuto il diritto alla vita, alla libertà e al perseguimento della felicità».
> Inoltre l'idea di felicità ci fa pensare sempre alla nostra felicità personale, raramente a quella del genere umano, e anzi siamo indotti sovente a preoccuparci pochissimo della felicità degli altri per perseguire la nostra. Persino la felicità amorosa spesso coincide con l'infelicità di un altro respinto, di cui ci preoccupiamo pochissimo, appagandoci della nostra conquista.
> Questa idea di felicità pervade il mondo della pubblicità e dei consumi, dove ogni proposta appare come un appello a una vita felice, la crema per rassodare il viso, il detersivo che finalmente toglie tutte le macchie, il divano a metà prezzo, l'amaro da bere dopo la tempesta, la carne in scatola intorno a cui si riunisce la famigliola felice, l'auto bella ed economica e un assorbente che vi permetterà di entrare in ascensore senza preoccuparvi del naso degli altri. Raramente pensiamo alla felicità quando votiamo o mandiamo un figlio a scuola, ma solo quando comperiamo cose inutili, e pensiamo in tal modo di aver soddisfatto il nostro diritto al perseguimento della felicità.
> Quando è al contrario che, siccome non siamo delle bestie senza cuore, ci preoccupiamo della felicità degli altri? Quando i mezzi di massa ci presentano l'infelicità altrui, negretti che muoiono di fame divorati dalle mosche, ammalati di mali incurabili, popolazioni distrutte dagli tsunami. Allora siamo persino disposti a versare un obolo e, nei casi migliori, a impegnare il cinque per mille.
> È che la dichiarazione d'indipendenza avrebbe dovuto dire che a tutti gli uomini è riconosciuto il diritto-dovere di ridurre la quota d'infelicità nel mondo, compresa naturalmente la nostra, e così tanti americani avrebbero capito che non devono opporsi alle cure mediche gratuite e invece vi si oppongono, perché questa idea bizzarra pare ledere il loro personale diritto alla loro personale libertà fiscale".

Le magnifiche sorti e progressive non ci sono più, ammesso che qualche volta si siano presentate all'umanità intera, al loro posto è arrivata "la crisi", mica tutta d'un colpo, ma strisciante, a sussulti, così infida da non essere subito percepita e compresa. Pertanto rischiamo di finire come la rana resa famosa dal filosofo Noam Chomsky

> "Immaginate un pentolone pieno d'acqua fredda nel quale nuota tranquillamente una rana. Il fuoco è acceso sotto la pentola, l'acqua si riscalda pian piano. La rana la trova gradevole e continua a nuotare. La temperatura sale, adesso l'acqua è calda un po' più di quanto la rana non apprezzi. Si stanca un po' ma non si spaventa. Adesso è troppo calda, la rana la trova sgradevole ma non ha la forza di reagire. Sopporta e non fa nulla; la temperatura sale ancora fino a che la rana finisce semplicemente morta bollita."

Come la rana, soggiunge Chomsky, andiamo alla deriva senza accorgerci, senza reagire, senza opporci; anche se intuiamo che in nome del progresso e dell'economia si attuano i più grandi attentati alla libertà, alla dignità della persona, alla conservazione della natura, noi, lentamente abituati a fatti che solo qualche decennio fa ci avrebbero fatto orrore, coinvolgendoci in profondi sensi di colpa, oggi proviamo solo fastidio e, anche di fronte alle cose più drammatiche con cui veniamo a contatto per lo più attraverso i mezzi di informazione, rimaniamo indifferenti.

È l'abituarsi senza reagire che va condannato, è il rassegnarsi ad essere vittime prive di consapevolezza, ignoranti, sprovvedute. Se la rana fosse stata immersa direttamente nell'acqua a 50° avrebbe dato un forte colpo di zampa, sarebbe balzata subito fuori dal pentolone e si sarebbe salvata. Avrebbe dimostrato "una competenza a sviluppare fattori protettivi in grado di contrastare e di ridurre gli esiti di situazioni difficili e di eventi negativi", ovvero sarebbe stata resiliente.

Se si perde il lavoro, se c'è un'alluvione, se si divorzia, se si cade in depressione, se il clima cambia, se i flussi turistici stravolgono città e ambiente, bisogna dimostrare di volere e saper reagire. Tutti i milioni di occorrenze riguardanti resilienza e resiliente, rintracciabili in rete, potrebbero aiutare a trovare qualsiasi risposta, a suggerire qualsiasi metodo per raggiungere il massimo dei risultati possibili.

Chissà perché mi sembra di annaspare in un mare di chiacchiere? perché mi sembra che le risposte che si cercano siano soprattutto individualistiche e di conseguenza temporanee, evanescenti, deboli di fronte alle spinte dei cambiamenti che stanno avvenendo non nella nostra famiglia, nella nostra città, nella nostra regione, nella nostra nazione, ma nell'intero e unico mondo che abbiamo?

Ma cosa significa resiliente? Si apre un problema che origina dall'etimologia del termine, legata al latino *resalio*, il cui significato, saltare, è associato a un'immagine precisa: saltare su, risalire su una barca per cercare salvezza, una barca che forse si è capovolta. A quanti di noi non vengono in mente immagini di imbarcazioni capovolte quotidianamente, propinate dalle informazioni dei media che non fanno altro che ingozzarci di paura, decadenza, degrado favorendo la nostra ignoranza, e paradossalmente la nostra acquiescenza a qualsiasi accadimento? talvolta sembra prevalere l'impressione che invece di porci domande sul perché qualcuno sia salito sulla barca, perché si sia capovolta, di augurarci che il tentativo di risalire vada a

buon fine, ci limitiamo a reagire con l'unica paura di dover scoprire che quel qualcuno, una volta messo in salvo, da qualche parte dovrà arrivare.

È così difficile condividere quell'ancora di salvezza che definiamo resilienza anche con le masse di donne e uomini che decidono di reagire con tutti i mezzi alle crisi che vivono nei luoghi d'origine, che decidono di sfuggire alla fame, alle violenze, di non fare la fine della rana?

> se non ci fossero confini, muri, fili spinati, l'umanità, in fuga sin dalle sue più remote origini, si distribuirebbe come l'acqua in vasi comunicanti, fino a raggiungere l'equilibrio. Ma i confini esistono, anche se fluttuano, si allungano e ritirano come elastici, anche se sono linee fittizie che diventano frontiere insuperabili quando si ha bisogno di giustificare il possesso di una porzione di mondo, dimentichi che il mondo è una proprietà indivisa e che tutti coloro che ci vivono sono presenze transitorie e nella lunga durata insignificanti.

Scrivevo così nel discorso pronunciato per l'inaugurazione dell'anno accademico dello scorso anno. Nulla è cambiato, o forse è aumentata la paura, la paura di perdere ciò che consideriamo solo nostro. Una volta il terrore era relegato nell'immaginario (dal lupo di Cappuccetto Rosso, a Dracula, agli alieni ecc.) oggi l'incubo è la realtà, soprattutto quella che i media selezionano e scelgono di farci conoscere: le polveri sottili, la siccità, il riscaldamento globale, il terrorismo, la follia dei singoli, la mancanza di lavoro, il problema della casa, la biodiversità, il crollo delle nascite, il dissesto del territorio, l'invecchiamento, i migranti, il turismo di massa, la crisi del sistema bancario,…un elenco infinito.

Eppure una speranza c'è, "lo spirito di resilienza" quello che l'Accademia della Crusca definisce "la capacità di sopravvivere al trauma senza soccombervi e anzi di reagire a esso con spirito di adattamento, ironia ed elasticità mentale".

Un esempio illuminante forse lo troviamo, a Napoli. Una città bella e perduta con quell'aura di timore, oscurità che prima la rendeva tristemente inavvicinabile, è diventata meta eccellente di un turismo massiccio incrementato dai voli low cost che la fanno scalo di tante città italiane e europee. Come reagire di fronte ad un fenomeno di massa in mancanza di una strategia pubblica? Perché non sfruttare l'opportunità con un "adattamento attivo", come viene spesso spiegata la resilienza?

È scattato un fenomeno davvero interessante, la cittadinanza (una parte) si è organizzata: i turisti vogliono l'esperienza autentica, urlata, quella dei panni stesi e dei fritti sulla soglia di casa, vogliono "conoscere" la vera Napoli? Si può fare. Si organizzano passeggiate lungo l'asse dei Quartieri Spagnoli, guide specializzate raccontano l'origine del quartiere, chi lo costruì, chi ci visse. Tutto quello che si incontra è "tipico" e il giro finisce in un "autentico" basso, dove è servita una cena tradizionale cucinata davanti agli affascinati visitatori. Solo che il basso fino a poco tempo prima era un deposi-

to della merce di ambulanti e serviva per parcheggiare motorini. In poco tempo è stato sistemato e sono comparse tutte le icone possibili: madonne e san gennari, ma anche maradona e mario merola. L'esperienza dei turisti è siglata da una bella partita a tombola, con i fagioli secchi per segnare i numeri e un "femminiello", agghindato per l'occasione, sceneggia ogni cifra pescata nel sacchetto con le rituali metafore e ricorrenze. Ogni passo della tombolata poi è commentato ad alta voce da gruppetti di residenti del quartiere che si pigiano sull'uscio dell'autentico basso. Sono soprattutto donne, le stesse che lungo il percorso hanno interpretato il cliché di vocianti e indaffarate casalinghe, intente ad accogliere i nuovi venuti lavando i panni a mano, cucinando fuori di casa con la bombola di gas, mentre lavatrici e cucine attrezzate in casa loro non mancano.

Cosa si diceva a proposito del lemma che ha dato il titolo al discorso inaugurale di quest'anno accademico? Resilienza ovvero "la capacità di sopravvivere al trauma senza soccombervi e anzi di reagire a esso con spirito di adattamento, ironia ed elasticità mentale". Napoli insegna!

Una nota finale a margine: nei veri bassi ormai vivono perlopiù famiglie di migranti provenienti dai più diversi paesi del sud del mondo.

Lapidomania, il collezionismo epigrafico tra arte e storia

DONATO FASOLINI

EPIGRAFI VERE, VEROSIMILI E FALSE: IL CASO DI JACOPO BELLINI, GIOVANNI BELLINI E BERNARDINO DA PARENZO

Ateneo – 3, 22 novembre 2017

Il 23 febbraio 1483 Francesco Gonzaga inviava una missiva al marchese Federico Gonzaga descrivendo la visita di Lorenzo il Magnifico presso la corte mantovana. Tra le notizie riferite troviamo questa[1]:

> De li la sua Magnificentia se driciò a casa de Andrea Mantegna: dove la vite cum grande piacere alcune picture desso Andrea, et certe teste di relevo cum moltre altre cose antique, che pare molto se ne deletti.

A casa del Mantegna non si andava dunque solo per vedere le sue "picture", ma per ammirarne la collezione di antichità che il pittore aveva raccolto nel corso degli anni, come ben sappiamo da varie fonti, in primis lo stesso Mantegna che nell'ultima lettera a noi nota, a poca distanza dalla morte, si vedeva costretto, per ristrettezze economiche, a offrire ad Isabella d'Este la sua "cara Faustina de marmo anticha", un busto d'epoca romana che ritraeva Faustina Maggiore[2].

> ...ho ancora degli altri debiti pur assai: mi è venuto alla mente di adiutarmi al meglio ch'io posso con le cose mie carissime; perché essendo molte volte stato richiesto, et in vari tempi, et da diverse persone la mia cara Faustina de marmo anticha, per necessità, la quale fa fare molte cose, ho voluto scrivere a V. Eccellenza, perché dovendomene privare, harò più caro che quella habbia, che signore né madona che sia al mondo...

Isabella, come è noto, aveva arricchito nel tempo la sua collezione e certo il busto appartenuto al Mantegna rappresentava un oggetto particolarmente ambito, tanto più che negli anni il pittore s'era fatto sempre più rispettare come buon conoscitore dei reperti romani, tant'è che il suo servizio

[1] G. Ferlisi, *La Casa del Mantegna: dove l'armonia si dipinge nella pietra*, in R. Signorini (a cura di), *A casa di Andrea Mantegna. Cultura artistica a Mantova nel quattrocento*, Milan 2006, p. 159.

[2] C. M. Brown, *Per dare qualche splendore a la gloriosa città di Mantua. Documents for the Antiquarian Collection of Isabella d'Este*, Roma 2002, p. 231.

di esperto era richiesto all'interno della corte al momento di valutare i pezzi che venivano offerti per l'acquisto. Prova ne sia, tra le varie, una lettera[3] del cardinale Francesco Gonzaga al padre Ludovico

> …prego la S.V. che li piacia ordinar, che Andrea Mantegna e Malagise li vengano e stiano continuamente cum me. Cum Andrea pigliaro spasso de mostrarli miei camaini, e figure di bronzo et altre belle cose antique: sopra le quale studiaremo e conferiremo de compagnia…

E vi sarebbero ancora molti altri casi e fonti ad ulteriore riprova di questo alto grado di rispetto del Mantegna quale "pittore antiquario", basti pensare al fatto che si accompagnasse[4], evidentemente da pari grado, ad umanisti, al punto che Felice Feliciano preparò per lui, dedicandogliela, una celebre silloge epigrafica.

Se però la conoscenza e l'uso che dell'antico faceva Mantegna sono dati quanto mai noti[5], meno si è detto di altri pittori che, attorno a lui, nutrissero parimenti interessi di questo genere e ne dessero prova facendone uso, più o meno attento, all'interno della loro opera. In effetti la stella così luminosa del pittore, anche nel campo della ricerca antiquaria e dell'amore per l'antico, ha eclissato per questo ambito la luce di chi, nei medesimi anni, si occupava di questioni antiquarie circa nelle sue stesse zone.

Ad esempio, del pur altrettanto celebre cognato di Mantegna, Giovanni Bellini, l'interesse per l'antico non è dato così noto, eppure, anche solo per nascita, il legame con le antichità romane era certo forte. Il padre Jacopo ha lasciato più di una traccia in tal senso, si pensi ad esempio ai due fogli dei disegni, oggi conservati al Louvre[6], dove troviamo riprodotte diverse iscrizioni, tra le quali anche l'iscrizione di *Titus Pullius Linus* che ritroviamo poi nel ciclo mantegnesco della Ovetari.

---

[3] M. Baxandall, *Painting & Experience in fifteenth-century Italy*, Oxford 1988, p. 157.

[4] R. Dugoni, *Quella "gita" sul lago di Garda: note sul Mantegna e il territorio bresciano*, in F. Trevisani (a cura di), *A. Mantegna e i Gonzaga: Rinascimento nel Castello di San Giorgio*, Milano 2006, pp. 268-272.

[5] P. I. Gallerani, *Andrea Mantegna e Jacopo Bellini: percorsi epigrafici a confronto*, «Aquileia Nostra», 70 (1999), pp. 179-195. Idem, *La T di Mantegna. Dai modelli epigrafici a un'iscrizione nascosta nella pala per San Zeno*, «Quaderni di Palazzo Te», 9 (2001), pp. 9-21. Idem, *La scuola tra bottega e umanisti: la formazione antiquaria di Andrea Mantegna*, «Il Voltaire», 2 (1999), pp. 72-81 Inoltre F. Lo Monaco, *Su Andrea Mantegna antiquario: gli interessi epigrafici*, in M. Lucco (a cura di), *Mantegna a Mantova 1460-1506*, Milano 2006, pp. 37-46 e M. Bolla, *Mantegna e l'antico a Verona*, in S. Marinelli – P. Marini (a cura di), *Mantegna e le Arti a Verona 1450-1500*, Venezia 2006, pp. 83-90. Inoltre S. Zamponi, *Andrea Mantegna e la maiuscola antiquaria*, in D. Banzato – A. De Nicolò Salmazo – A. M. Spiazzi (a cura di), *Mantegna a Padova 1445-1460*, Milano 2006, pp. 73 sg.

[6] Album di disegni, fogli 44 e 45. Per delle buone immagini rimando a P. Fortini Brown, *The antiquarianism of Jacopo Bellini,* «Artibus et Historiae», 13, 26 (1992), pp. 65-84, in particolare pp. 67-68.

Jacopo Bellini (Album di disegni, fogli 44 e 45)

I due fogli contengono soprattutto iscrizioni presenti nel territorio di Este (*Ateste,* regio X). L'analisi dell'utilizzo fatto da Jacopo delle iscrizioni è un dato interessante e avrà dei punti di contatto con quanto si vedrà tra le opere del figlio Giovanni.

Nel foglio 45 troviamo la riproduzione di 4 iscrizioni distinte, anche se le ultime due vengono accorpate come se facessero parte del medesimo monumento. Si tratta della perduta CIL V 2623 (Este), l'altrettanto oggi perduta CIL V 2542 (Este), la parzialmente conservata CIL V 3464 (Verona), l'iscrizione dell'obelisco vaticano CIL VI 882, posta nel disegno al disopra della precedente.

Sull'altro foglio troviamo invece la perduta CIL V 4653 (Brescia), la perduta CIL V 2528 (Este), CIL V 2669 (Este) e la perduta CIL V 2553 (Este).

Si deve prima di tutto rilevare che al momento della schedatura delle iscrizioni per il Corpus Inscriptionum Latinarum non venne tenuto conto dei due fogli del Louvre, pertanto nell'apparato critico la fonte più antica è costituita dalle raccolte del Marcanova, ovvero dal Codex Bernensis (1460). Il particolare non è irrilevante perché i fogli del Louvre sono databili attorno al 1440-50 e dunque rappresenterebbero la testimonianza più risalente delle iscrizioni in questione. Si pone fin da ora, come si vedrà anche nel caso del figlio Giovanni, la questione se tali disegni derivino da una autopsia diretta dei monumenti o se l'autore ricavasse i dati da altre fonti.

L'iscrizione funeraria CIL V 2542, posta dal liberto *Marcus Eppius Ianuarius* e dalla ingenua *Cominia Procula* per il figlio *Marcus Eppius Rufus*, e abbastanza ben trascritta[7]. La distribuzione delle linee differisce parzialmente da quanto trasmesso da altri autori, ma non possediamo più l'originale. Sulla sommità del supporto, una base secondo il disegno del Louvre, vi era una statua equestre, cosa decisamente improbabile per il dodicenne *Eppius Rufus*, più plausibile il festone e l'*urceus* collocati sul lato breve sinistro. Già questo primo esempio emerge quella che sarà una costante della riproduzione delle iscrizioni in questo foglio (e parzialmente nell'altro) ovvero l'aggiunta di statue non pertinenti al monumento, cosa d'altro canto che trova corrispondenza anche in altri disegni di Jacopo. Un discorso simile è per la perduta CIL V 2542, sempre proveniente dal territorio di Ateste. Troviamo nel foglio una trascrizione accurata del testo, con una impaginazione differente rispetto alla schedatura presente nel CIL[8]. Al di sopra di quella che, secondo il disegno, è un'ara coronata da un pulvino decorato con pentapetale, vi è l'incongrua presenza della statua nuda di Perseo che regge la testa della Medusa, circondato da una serie di putti alati che sorreggono delle ghirlande. Più complesso appare il terzo mo-

[7] Si devono pero rilevare alcune cose. L'assenza del *Dis* della formula *Dis Manibus* all'inizio. L'utilizzo della C regolare invece che di quella invertita dove viene indicato che *Marcus Eppius Ianuarius* era *mulieris libertus.* Infine parrebbe esserci stata l'erronea trascrizione del *cognomen* di questo ultimo dato che sul disegno si legge *Iarnuarius* invece di *Ianuarius.*

[8] Ma non vi è certezza per quanto riguarda la divisione delle linee del testo, nell'apparato critico del CIL leggiamo infatti che la divisio è incerta.

numento, un collage di almeno due iscrizioni differenti e con un vistoso problema di trascrizione. Alla base, incorniciato riccamente da motivi vegetali e da due coppie di grifoni intenti a bere in un vaso, Bellini riproduce parte delle iscrizioni che decoravano l'Arco dei Gavi a Verona. Si deve ricordare che nel medesimo monumento vi era l'iscrizione dell'architetto *Lucius Vitruvius Cerdo* che compare poi in uno degli affreschi di Andrea Mantegna alla Ovetari. La decorazione, pur trovando paralleli in ambito romano, non dovrebbe avere nulla a che fare con il blocco originario oggi perduto. Sopra l'iscrizione di *Gavius Strabo* Bellini colloca un secondo testo, un titolo imperiale introdotto però da un'incongrua invocazione agli Dei Mani. Il testo, con qualche variante, è quello del celebre obelisco fatto trasportare da Caligola a Roma, da Eliopoli, nel 37 d. C., e oggi collocato in Piazza S. Pietro. In questo caso non vi è solo una distribuzione differente delle linee del testo, come visto anche in esempi precedenti, ma l'aggiunta della invocazione ai Dei Mani in principio, l'omissione del *nomen Iulius* nella filiazione di Augusto (*Divo Caesari Divi* ***Iulii*** *f(ilio) Augusto*), l'evidente confusione con una E della F di F(ilius) nel patronimico di Tiberio e la strana aggiunta, nell'ultima riga, di una C. dopo *Sacrum.*

Testo nel foglio del Louvre:
D(is) M(anibus) / Divo Caesar/i Divi f(ilio) Augu/sto Ti(berio) / Caesari Divi / Augusti E Au/gusto / Sacrum C(?)

Testo presente sull'obelisco vaticano:
Divo Caesari divi **Iulii** f(ilio) Augusto / Ti(berio) Caesari divi Augusti **f**(ilio) Augusto / sacrum

Il primo foglio contiene dunque tre monumenti, con quattro iscrizioni, tutte reali. Due di Este, una di Verona e una di Roma. Le trascrizioni, eccetto che per quella di Roma, sono di buona qualità, mentre i supporti sembrano completamente di invenzione, sia nella parte superiore, dove solitamente Bellini colloca gruppi statuari non coerenti con il contenuto del testo, sia per quanto riguarda le decorazioni laterali o delle cornici che, seppur non coincidenti con le iscrizioni, riprendono però esempi antichi.

L'altro foglio presenta caratteristiche comuni, ma anche un particolare che merita di essere rilevato. Prima di tutto abbiamo l'iscrizione funebre[9] di *Metellia Prima* (Brescia), purtroppo oggi non conservata. Interessante però che il ricco apparato decorativo trovi parziale corrispondenza[10] an-

[9] CIL V 4653.

[10] Due sono fondamentalmente le differenze tra il disegno del Marcanova e quello di Jacopo Bellini. Mentre in Marcanova solo due dei sei busti sono isolati, mentre gli altri quattro sono riuniti a due a due, in Bellini le coppie di busti riuniti sono due. Altra differenza è che il clipeo superiore retto da due puttini alati, a coronamento della iscrizione, in Marcanova è un rilievo inserito nel blocco del monumento, mentre in Bellini è una parte visibile a tutto tondo, libera e al di sopra del monumento. Questa seconda soluzione pare più "pittorica" e meno probabile rispetta a quella mostrata dal Marcanova.

che in un disegno successivo del Marcanova e soprattutto trovi paralleli tipologici nella stessa *Regio*[11]. Vi è poi l'iscrizione del seviro augustale *Titus Pullius Linus*, la medesima che il Mantegna utilizzò in una delle scene degli affreschi della cappella Ovetari. Anche in questo caso, oltre alla consueta precisione nella trascrizione, si nota una accuratezza nella resa del monumento che, pur a livello ipotetico in assenza dell'originale, appare pienamente plausibile. In particolare la presenza sul lato destro dei fasci littori trova precisa corrispondenza con il contenuto del testo visto che si tratta di un seviro augustale[12]. Abbiamo poi una iscrizione che è sopravvissuta[13], anch'essa di Este, ovvero l'iscrizione del liberto *Titus Pomponenus Gratus* e di *Clodia Arche*. La presenza ancora oggi dell'iscrizione, oggi al Kunsthistorische Museum di Vienna[14], consente di apprezzare l'accurata resa del testo, perfino con indicazioni delle parti danneggiate già all'epoca del Bellini, ma soprattutto la precisione nella descrizione iconografica. Infine la quarta iscrizione, il cippo rotondo di *Marcus Acutius Marcellus* e *Caius Acutius Secundus*. Nella parte superiore vediamo un gruppo statuario probabilmente di fantasia, ma le decorazioni del cippo, ghirlande con appese delle maschere, trovano corrispondenza con quanto indicato dalle altre fonti che hanno trasmesso l'iscrizione[15], così come per la resa esatta della tipologia del supporto. Dunque anche nel caso di questo foglio abbiamo quattro iscrizioni distinte, la prima di Brescia e le altre tre di Este. Si nota una accuratezza nella trascrizione, ma in più è da rilevare una precisione nella resa dei supporti che trovano, quando conservati, perfetta corrispondenza con il disegno di Jacopo, mentre nel caso dei perduti presentano decorazioni attestate dalla tradizione manoscritta riguardante l'iscrizione, oppure sono perfettamente verosimili con il tipo di monumento e di testo.

Da Jacopo a Giovanni Bellini

Mentre per il fratello Gentile non risultano, a quanto sappiamo, particolari interessi per il mondo antico, nel caso di Giovanni abbiamo diverse testimonianze in tal senso. La più esplicita e al tempo stesso più discutibile ci viene da Pirro Ligorio: nella parte finale di un manoscritto conservato presso la Bibliothèque National di Parigi (Ital. 1129, f. 405) così scrive il celebre

[11] Penso in particolare alla iscrizione CIL V 4044 dove troviamo, nella parte superiore, i busti dei defunti, inseriti in un clipeo e affiancati da due geni alati, esattamente come per l'iscrizione di Metellia Prima.

[12] Esempi di fasci a decorazione dei monumenti di seviri augustali.

[13] CIL V, 2669.

[14] Numero di inventario III 1148. Una buona immagine è visibile nella banca dati Ubi erat Lupa (lupa.at) dove è schedato sotto il numero 9588.

[15] Unica pecca nella trascrizione è nel nomen del secondo personaggio trascritto come *Acuts* invece di *Acutio*.

architetto e antiquario del XVI secolo[16] in merito al rinvenimento di uno specchio antico:

> Nell'Esquilie circa le Therme di Traiano nella vigna di Giovan Bellino pittore molti anni sono furono cavate in certe rovine, ove dentro di un muro in una fenestra murata fù trovato un specchio molto grosso et grave di una mistura soda molto lucida fatti de metalli d'acciaro, ornato di legno di Larice e molto perfetto della sua pianicie per che demonstra naturalmente cio che vi si specchia. Per la sua perfettione fu molto caramente tenuto dal detto Pittore, poscia dopo la sua morte il signor Marcio Colonna ne fece acquisto: ultimamente fu della signora Livia sua mogliere, et questa anco essendo spenta di vita, e venuto nelle mani di M. Lysandro Corvino, et pe farle carezze gli (fu) tolto l'ornamento di Larice antico et l'ha fatto uno di ebano, cosa tra le antichità molto rara.

Sempre Ligorio si riferirà nuovamente a tale notizia in una lettera[17], inviata nel 1563 a Fulvio Orsini che desiderava acquistare il già nominato specchio, attribuendo addirittura a Bellini stesso il ritrovamento del reperto nella sua villa.

La notizia, come si diceva, è il riferimento più esplicito ad un legame diretto tra Giovanni Bellini e il mondo delle antichità romane, eppure tale testimonianza sul Bellini "archeologo" presenta più di un lato dubbio[18], a partire dalla ubicazione del ritrovamento. Non abbiamo infatti alcun dato che confermi l'esistenza di una proprietà del pittore a Roma, la cui presenza stessa nella città è ancora oggi una questione dibattuta. Anche i tentativi di identificare tale specchio nei dipinti e disegni a noi noti non hanno dato risultati. Oltre a tutto questo, c'è da rilevarlo, pesa sulla notizia la fama di Ligorio che oltre ad essere noto come architetto e cultore dell'antico, ha guadagnato nomea di falsario a causa delle numerose iscrizioni false che ha inserito consapevolmente nelle sue raccolte. Viene così naturale il sospetto che la notizia non solo possa essere falsa[19], ma che lo stesso Ligorio ne fosse consapevole e la utilizzasse nel tentativo di accrescere il valore dell'oggetto per la vendita. L'intenzionalità di una eventuale falsificazione è certo difficile da stabilire. Se volessimo pensare ad un errore in buona fede, da parte di Ligorio o della anonima fonte dell'informazione conservata da Li-

[16] J. M. Fletcher, *Harpies, Venus and Giovanni Bellini's classical mirror: some fifteenth Century venetian Painters responses to antique,* in G. Traversi – I. Favoretto (a cura di), *Venezia e l'archeologia: un importante capitolo nella storia del gusto dell'antico nella cultura artistica veneziana*, Roma 1990, pp. 172-173.

[17] Vat. Lat. 4105, ff. 254-255: *…dentro certi muri… fù prima trovato da Giovan Bellino pittore nella sua vigna nell'Esquilie.*

[18] A. Brent, *Hippolytus & the Roman Church in the Third Century,* Leiden 1995, pp. 40-41. Fletcher, *Cit.,* p. 173.

[19] Fletcher, *cit.,* p. 173.

gorio, si potrebbe ipotizzare che l'oggetto fosse tra i beni di Jacopo, certamente presente a Roma e senza dubbio collezionista di antichità[20], oppure di qualche altro parente di Giovanni.

Se dobbiamo continuare a guardare le testimonianze documentarie, possiamo rilevare che il pittore pare fosse molto legato ad un anello con un antico sigillo, da lui utilizzato anche in calce ad alcune missive come una lettera indirizzata a Isabella d'Este[21].

Questi esempi però, compresa la notizia trasmessa da Ligorio, darebbero l'idea di un rapporto molto superficiale col passato, uno specchio antico rinvenuto, un anello con sigillo, nulla insomma che faccia pensare ad un interesse pari almeno a quello dimostrato dal padre Jacopo. Se però ci si concentra sulla attività di Bellini pittore ecco che emergono dati assai più interessanti anche da questo punto di vista. I riferimenti visuali al passato romano non sono infatti assenti nell'opera di Giovanni e della sua cerchia. Si veda ad esempio la predella, di scuola belliniana, che era parte del perduto polittico per la chiesa di San Giovanni Battista a Venezia[22]. Nel dipinto sono raffigurati il Doge Orseolo e la moglie e, accanto, alcuni oggetti, un torso di statua, un rilievo probabilmente raffigurante una fatica d'Eracle e quello che parrebbe un sarcofago decorato con rilievi a carattere mitologico d'ambiente marino. Sempre per restare all'ambito di Giovanni ed altri, prima di occuparci direttamente delle opere interamente attribuibili al solo pittore, ancora più importante è osservare il Trittico della Madonna oggi alla Accademia di Venezia. Nello scomparto sinistro vi è una raffigurazione del San Gerolamo (Fig. 1). Il Santo regge un modellino di una chiesa dove è ben visibile, su di un lato, la presenza di un supporto anepigrafo, una stele a tempietto, murato nella parete dell'edificio, Al centro due figure, una maschile e una femminile, a mezzo busto, probabilmente marito e moglie a giudicare dalla presenza del gesto della *dextrum iunctio*. Nel timpano una decorazione composta da due colombi con al centro un oggetto, forse un frutto o un bacile. Difficile dire se la chiesa sia da identificare con un edificio specifico, dato che una delle tipiche raffigurazioni del Santo prevede appunto che, in una delle mani, rechi un modellino di Chiesa essendo uno dei 4 dottori della Chiesa. Parimenti il fatto che il rilievo sia anepigrafo rende molto difficile una identificazione, né si può stabilire con certezza se vi fosse riferimento ad un monumento preciso[23]. Resta comunque una indubbia testimonianza della conoscenza di questo genere di monumenti funebri famigliari, come è chiaro osservando non solo il tipico gesto dell'unire le mani degli sposi, ma anche la presenza degli animali ad ulteriore decorazione.

---

[20] Meyer zur Cappellen, *Gentile Bellini,* Stuttgart 1985, p. 120. Gentile Bellini nel suo testamento scriveva "*mea omnia designa retracta de Roma*". Per la ancora oggi discussa questione delle parentele tra Giovanni ed il resto della famiglia Bellini seguo la tradizione invalsa. Sulla questione si veda il recente D. Wallace Maze, *Giovanni Bellini: Birth, Parentage, and Indipendence,* «RQ», 66, 3 (2013), pp. 783-823.

[21] In data 2 luglio 1504. Vd. Fletcher, *cit.,* p. 171.

[22] Oggi al Museo Correr.

[23] Per alcuni paralleli tipologici vedi ad esempio CIL V, 2031, CIL V, 6036, CIL V, 6103.

Fig. 1. Rilievo al tratto del particolare dell'opera conservata alla Accademia di Venezia (Disegno D. Fasolini).

Il polittico però è un'opera corale, gli studiosi attribuiscono parti non solo a Giovanni, ma anche al fratello Gentile e al padre Jacopo, resta dunque una prova "debole" dell'interesse specifico di Giovanni per l'antico.

Discorso differente è invece per una opera che è certamente del solo Giovanni, ovvero il Sangue del Redentore oggi custodito presso la National Gallery. Si possono osservare alcuni rilievi antiquari[24] collocati sulle balaustre

[24] B. L. Brown, *As Time Goes By: Temporal Plurality and the Antique in Andrea Mantegna's Saint Sebastian and Giovanni Bellini's Blood of the Redeemer,* «Artibus et Historiae», 67, 34 (2013), pp. 21-48.

poste dietro alla figura del Cristo. Al di là del loro valore simbolico, probabilmente da collegare alla idea del superamento del mondo antico attraverso l'avvento e la morte di Cristo (non sembra casuale che su entrambe le balaustre quelle rappresentate siano scene di sacrifici pagani) si deve rilevare, in particolare, la presenza di una iscrizione, parzialmente occultata dall'ala dell'angelo inginocchiato accanto al Redentore: nella scena raffigurata sulla balaustra sinistra, un gruppo di tre persone[25] è intento a compiere un sacrificio presso un'ara accesa. L'ara reca la seguente iscrizione, purtroppo parzialmente leggibile per quello che si è detto[26]

Dis Manib(us)
Aurelius
- – -CI[27]
- – -+

Dunque saremmo davanti ad un sacrificio non fatto ad una entità divina, ma presso la sepoltura (o il cenotafio) di un personaggio del quale conosciamo giusto il *nomen*, *Aurelius*, e poche intuibili lettere che potrebbero far parte del *cognomen*. Non sembrerebbe corrispondere ad alcun testo altrimenti noto, pur essendo perfettamente verosimile. Se si dovesse tentare una datazione la presenza del *nomen Aurelius* porterebbe al pieno II secolo d. C., anche se il semplice *Dis Manibus* potrebbe spingere a tenere in conto anche la possibilità di una datazione al I d. C. La cosa è resa ancora più complessa dal probabile rapporto che intercorre tra questa iscrizione dipinta e quella presente in un centone di disegni a carattere mitologico e antiquario (Fig. 2), conservato al Louvre (inv. RF 524) e attribuito ora a Jacopo Bellini, ora al figlio Giovanni[28]. Difficile dire prima di tutto in quali rapporti si trovi con la già citata celebre raccolta di disegni di Jacopo, di fatto non ne fa parte ed è al Louvre grazie al lascito che il collezionista Horace His de la Salle[29] fece dei suoi disegni, nel 1872, 12 anni prima che il Louvre entrasse

[25] Nello specifico il sacrificante, vestito di toga e con in mano gli strumenti tipici per il rito lustrale. Accanto, dietro l'ara, una figura nuda. Dall'altra parte un satiro intento a suonare un flauto doppio.

[26] Un recente restauro ha definitivamente accertato che l'iscrizione è coeva al resto del dipinto A. Braham, M. Wyld, J. Plesters, *Bellini's "The Blood of the Redeemer",* «National Gallery Technical Bulletin», 2 (1978), p. 14.

[27] "T(?)I" secondo Braham, Wyld, Plesters, *cit.,* p. 15.

[28] Cerchia di Jacopo Bellini per B. Degenhart, A. Schmitt, Ein Musterblatt des Jacopo Bellini mit Zeichnungen nach der Antike, in Festschrift Luitpold Dussler, Deutscher kunstverlag, 1972, p. 158. C. T. Eisler, The Genius of Jacopo Bellini: the Complete Paintings and Drawings, New York 1989, pp. 36-37: probably Giovanni Bellini… p. 181: Bellini's circle.

[29] Il disegno in questione è il numero 19 nella catalogazione riportata nello studio di Marine de Bayser. Nella collezione di His de la Salle veniva definito "ècole italienne fin du xv siecle". Purtroppo, a differenza di altre opere attribuite a Jacopo Bellini in mano del collezionista di questo disegno non possediamo alcun dato in merito alla data e località di acquisizione da parte di His de la Salle. Vd. M. de Bayser, *Horace His de la Salle collectioneur du XIXe siecle* (Diss. Paris IV – Sorbonne, Paris 2008).

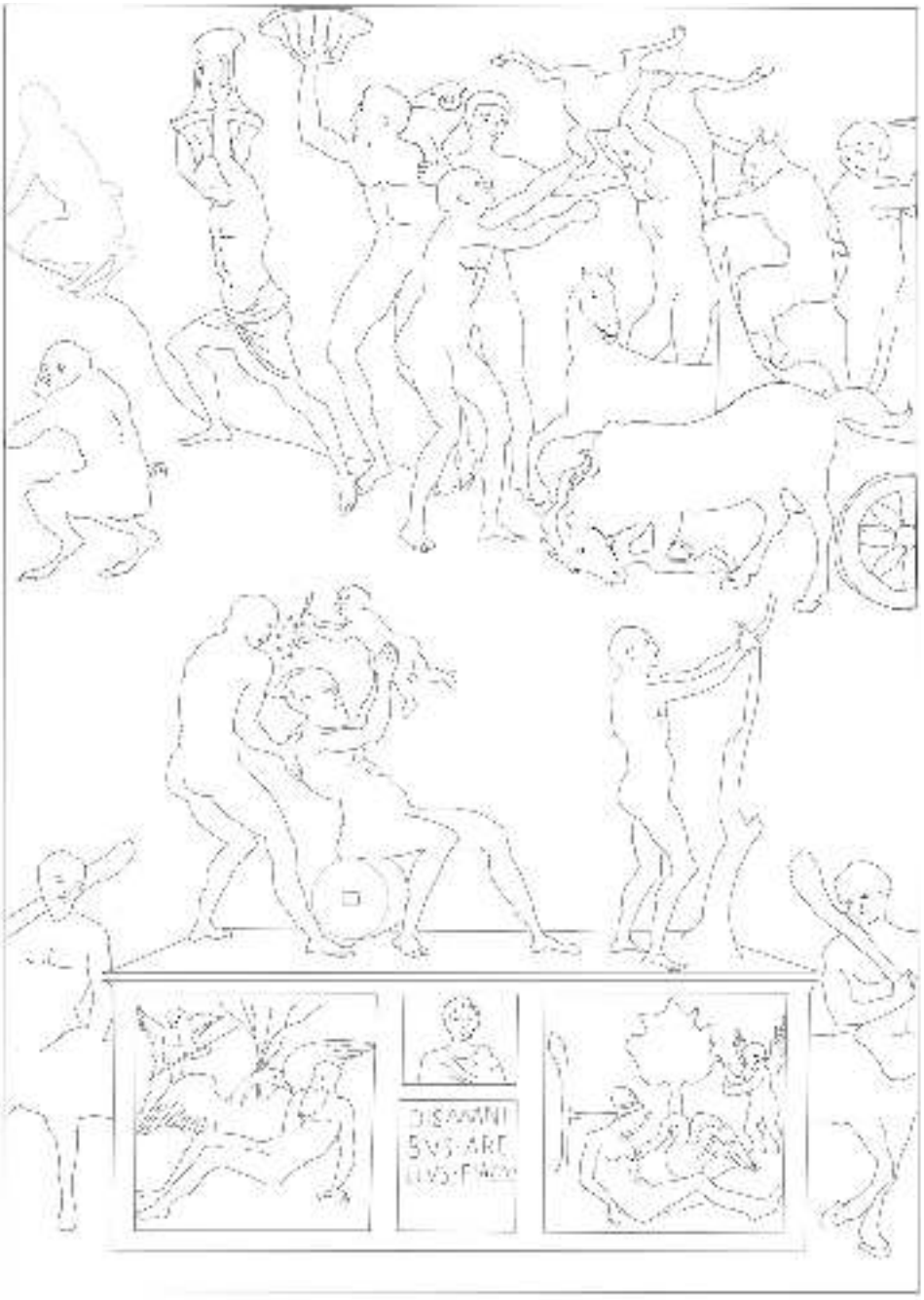


Fig. 2. Restituzione a tratto del disegno RF 524 (Jacopo Bellini, attribué, Etudes de figures et de scenes d'après l'antique, Recto. Département des Arts graphiques, Musée du Louvre). Disegno dell'autore

in possesso anche del famoso album di Jacopo[30]. Si tratta dunque questo di un disegno singolo e dalla autografia dibattuta, attribuito ora a Jacopo Bellini[31], ora al figlio Giovanni. Se pur la maggioranza degli studiosi propende per Jacopo, non mancano voci come, ad esempio, quella di Eisler, che hanno pensato più probabile Giovanni o perlomeno la sua stretta cerchia. Al di là di questa questione è però innegabile, come vediamo ora e rivedremo a breve, che tale disegno era a conoscenza di Giovanni, tant'è che il pittore sembrerebbe averne fatto uso, forse addirittura in più di una occasione.

Il disegno RF 524 è, come si diceva, una sorta di centone antiquario. Si può sostanzialmente dividere in due gruppi tematici. Nella parte superiore una scena che è riconducibile all'ambito dei cortei bacchici, mentre sotto troviamo un sarcofago, già noto anche da altre fonti, decorato di scene mitologiche ed una iscrizione sormontata da un busto. Al di sopra del sarcofago quello che sembrerebbe presentarsi come un gruppo statuario, al fianco invece due centauri. In questo momento quello che interessa è la presenza, al centro del sarcofago, della seguente iscrizione:

Dis Manib
us Are
lius Fiacco

L'iscrizione è interessante e, va sottolineato, non si ritrova nelle altre versioni tramandate del sarcofago oggi perduto. Saremmo nuovamente davanti ad una iscrizione funebre, questa volta collocata con maggiore pertinenza, a memoria di un *Arelius Fiacco*. L'iscrizione presenta alcuni problemi in merito all'onomastica del defunto, tale *Arelius* cui viene attribuito un *cognomen* non altrimenti attestato ovvero *Fiacco*. Il *nomen Arelius/Arelia* è registrato ampiamente nella epigrafia[32] anche se non può che farci ugualmente pensare al già visto *Aurelius* dell'ara sul dipinto della National Gallery. Il *cognomen Fiacco* appare invece come un inedito e anche se si ipotizzasse, cosa possibile, un errore per il ben attestato *Flaccus* ecco che avremmo comunque un problema di concordanza: un *nomen* in nominativo ed un *cognomen* in dativo. Anche per questa iscrizione non è possibile trovare un parallelo diretto, pur risultando verosimile al di là del problema rappresentato dal *cognomen*. La trascrizione è accurata, con una attenzione anche ai punti distinguenti segno di una fonte di buon livello e una precisione nella copia, ma resta affetta dai problemi appena visti. Se volessimo pensare ad un rapporto diretto tra questo testo e quello nel "Sangue del Redentore" dovremmo, a titolo ovviamente di pura ipotesi, completare in questo modo l'iscrizione presente sulla balaustra del dipinto

[31] Vedi nota 28.

[32] Per le attestazioni di Arelius/Arelia si veda, ad esempio, per la forma maschile AE 1980, 944; CIL VIII, 11999; CIL VIII, 22781a per quella femminile AE 1972, 776; CIL VIII, 3426 CIL VIII, 3427.

Dis Manib(us)
Aurelius
[Fiac?]ci
- – -+

Una possibile parentela tra le due iscrizioni resta certo solo una ipotesi, pur se penso interessante e che troverebbe ulteriori indizi anche in una comunanza paleografica tra i due testi. Rispetto al dipinto, nel disegno troviamo la classica formula funebre in extenso, ma una divisione delle linee meno elegante, dove si deve andare alla linea successiva per leggere per intero il *Manibus* e il *nomen* del defunto. Integrare la terza linea con *Fiacci* o *Flacci* ripresenta comunque le questioni già viste di concordanza all'interno della sequenza onomastica di *Aurelius*. Resta il dato di una cura particolare posta da Bellini nella resa dell'iscrizioni nel dipinto della National Gallery, segno che seguiva un testo preciso e che aveva scrupolo di attenersi al documento.

Ma non è il solo legame rintracciabile tra l'opera certamente di Giovanni e questo disegno di incerta attribuzione. Un altro esempio di presenza di epigrafi nei dipinti di Giovanni Bellini è rappresentato dal pannello di destra della predella della Pala di Pesaro. Il soggetto del pannello è San Terenzio, il santo protettore della città, raffigurato nei panni di un soldato romano e collocato al di sopra di una base di colonna. Alle spalle del Santo, inserito nel muro di uno degli edifici, è facilmente visibile una iscrizione in un monumento composto dal testo e da un busto giovanile. Il testo risulta il seguente:

Imp. Caesari
Divi Aug.
Pater Pa.

Anche in questo caso l'iscrizione non pare trovare piena corrispondenza con un testo noto, anche perché come testo imperiale presenta alcune omissioni e i già riscontrati problemi di declinazione. Prima di tutto si deve rilevare l'assenza, in seconda linea, della indicazione *f(ilius)* che giustifichi il patronimico *Divi Aug(usti) [f(ilio)]* o, come si dirà, *Divi [f(ilio)],* si nota poi una certa incoerenza nella declinazione dei vari elementi tale da presentare una prima linea in dativo seguita da una terza linea in nominativo, infatti, nonostante ci si aspetterebbe un regolarissimo *Caesar* alla prima linea, l'analisi delle immagini non pare lasciare dubbi per la restituzione della forma in dativo *Caesari*. La titolatura imperiale non quadra affatto con il dato cronologico, San Terenzio venne martirizzato, secondo le fonti, sotto Filippo l'Arabo o Decio. Un controllo della titolatura imperiale di tali imperatori non restituisce alcun parallelo plausibile[33]. Si pone dunque la necessità di

[33] D. Kienast, *Römische Kaisertabellen. Grundzüge einer römischen Kaiserchronologie*, Darmstadt 2004. Partendo dagli imperatori dell'epoca del martirio di San Terenzio. Decio pp. 204-205. La titolatura non corrisponde. Parimenti per Filippo l'Arabo (pp. 198 sg).

pensare ad un testo riferibile ad altra epoca. Se si optasse per la soluzione *Divi Aug(usti) [f(ilio)]* dovremmo pensare ad una iscrizione dell'epoca di Tiberio, ma la assenza della indicazione *Tiberius* e la presenza del titolo di *Pater Patriae,* mai assunto da questo imperatore, spingono ad escludere questa datazione. Spiegazione più semplice è pensare che in realtà anche *Augustus* sia da concordare con la prima linea e che dunque l'assenza della indicazione *filius* sia da collocare dopo il *Divus*.

Imp(eratori) Caesari
Divi [f(ilio)] Aug(usto)
Pater Pa(triae)

Con tale aggiunta, pur presentando ancora irregolarità dal punto di vista della declinazione nella terza linea, sarebbe comunque da ricondurre ad iscrizioni riferibili all'imperatore Augusto, con una corrispondenza nella titolatura, compresa l'assuzione del nome di *Pater Patriae*, a partire dal 2 a. C. Certamente non vi è una volontà di paralleli cronologici precisi con la vicenda del protagonista. Dobbiamo pensare piuttosto che l'inserimento di una iscrizione imperiale, con tutta probabilità riferibile ai primordi del Principato, sia giusto un riferimento generico al contesto romano, a quel mondo pagano cui il Bellini, nel dipinto della National, accennava attraverso i rilievi sulle balaustre.

Dicevo però che anche nel caso di questa iscrizione vi è un elemento che consente di trovarvi un legame con il disegno del Louvre. Non mi riferisco ovviamente al testo, nettamente differente, ma al busto giovanile collocato al di sopra dell'iscrizione, busto che ha caratteristiche fisiognomiche davvero simili a quello del disegno del Louvre, differenziandosi giusto per la direzione dello sguardo. Ancora più che l'iscrizione del dipinto della National, il busto del pannello destro della predella rivela un legame con il disegno, sia da attribuirsi a Jacopo o a Giovanni, dunque è buona cosa a questo punto concentrare sul disegno RF 524 l'attenzione, partendo proprio dal già nominato sarcofago collocato nella parte inferiore. Il sarcofago non ci è infatti noto solo grazie al disegno del Louvre che però, soprattutto se fosse opera di Jacopo, rappresenterebbe la più antica attestazione di questo monumento segnalato in antico presso il Quirinale e poi andato perduto. Altri testimoni fondamentali sono due codici del XV secolo: il *Codex Coburgensis* e il *Codex Pighianus*[34]. Non mancarono poi pittori che ne fecero ulteriori riproduzioni in alcuni disegni[35]. Mentre però tutti questi ulteriori disegni trovano piena corrispondenza con quanto riportato anche dai due codici, il disegno del Louvre presenta delle caratteristiche uniche.

- Gli eroti reggitori di fiaccole, posti ai lati del sarcofago, non compaiono nel disegno del Louvre. Il sarcofago risulta così decurtato.

[34] Codex Pighianus (Ms. Lat. 61, fol. 319r) e Codex Coburgensis (Lat. Fol. 4).
[35] Conosciamo versioni di Luca Cambiaso e di Giovanni Battista Montano.

- Il busto giovanile, poi presente anche nella Pala di Pesaro, compare solo nel disegno del Louvre. Tutte le altre riproduzioni del sarcofago presentano il busto togato di un uomo di mezza età.
- Solo il disegno del Louvre presenta il testo dell'iscrizione. Il resto della tradizione colloca due mascheroni affrontati al di sotto del busto.

Ma non si tratta delle uniche varianti presenti rispetto al resto della tradizione. Il sarcofago risulta decorato da due scene mitologiche, poste alla sinistra e alla destra della faccia principale. A destra troviamo il mito di Leda, secondo un modello che ha avuto successo nei secoli, tanto da divenire una vera e propria immagine codificata del mito[36]. Il pannello con Leda si trova praticamente invariato in tutte le riproduzioni. Un discorso differente è per l'altro mito raffigurato sul sarcofago. La maggior parte della tradizione restituisce il mito di Ganimede che, per ovvie ragioni, rappresentava quasi una sorta di pendant della vicenda di Leda[37]. La scena però, a differenza di quella di Leda, non segue i modelli iconografici più diffusi del mito[38] e questo potrebbe in parte spiegare perché, a differenza di tutto il resto delle testimonianze, il disegno del Louvre si discosti notevolmente nella raffigurazione. Il giovane con berretto frigio sdraiato vicino all'aquila è sostituito, dall'autore del disegno del Louvre, con la figura di un uomo anziano, barbuto, simile alla raffigurazione di un Fiume[39]. La difformità rispetto alle altre versioni farebbe pensare che il foglio del Louvre non derivi da una osservazione diretta del sarcofago, quanto da una fonte intermedia, magari non di facilissima lettura e che finì per trarre in inganno l'autore del disegno: tanto più che, come si è detto, se l'immagine di Leda era praticamente un classico pienamente codificato già da secoli, l'immagine utilizzata per rendere il mito di Ganimede sul sarcofago non trovava abbondanza di paralleli e dunque poteva risultare di difficile identificazione.

Non di minore importanza è il resto del disegno, essendo una sorta di centone antiquario non stupisce trovare tematiche differenti Si può individuare una sorta di blocco unitario costituito da quello che risulta essere un corteo bacchico, tema che ebbe un vasto successo già in epoca antica, andando a rappresentare uno dei soggetti preferiti, ad esempio, nell'ambito della decorazione dei sarcofagi. Come è naturale il successo e l'abbondanza

[36] Per una disamina dei molti paralleli si veda la voce Leda nel Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC), in particolare dal nr. 109 sg.

[37] L'associazione tra i due miti era fatto diffuso in antico, si veda ad esempio Anthologia Graeca V 65. Così anche in epoca rinascimentale, si pensi ad esempio ai basso rilievi del rapimento di Ganimede e di Leda ed il cigno creati da Benvenuto Cellini a decorazione della base del suo Giove in argento, vd. B. Cellini, *Vita di Benvenuto Cellini orefice e scultore fiorentino scritta da lui medesimo*, vol. II, Firenze 1829, p. 193.

[38] Molto più tipico è il Ganimede rapito in cielo dall'aquila o rappresentato seduto mentre porge da bere all'aquila, vd. LIMC s. v. Ganimede, in particolare dal nr. 109 in poi.

[39] Il Fiocco, tratto in inganno dall'aspetto della figura e non conoscendo altri disegni del sarcofago pensò ad una raffigurazione di Giove: G. Fiocco, *I disegni di Giambellino,* Arte Veneta, III (1949), p. 47.

di esempi provenienti dal mondo antico lo resero un tema molto diffuso anche per l'epoca Rinascimentale. Proprio questa abbondanza di casi dove è ravvisabile il reimpiego, con varianti, di tutta una serie di figure e scene che vengono, di volta in volta, ricomposte per moduli fino a costituire la rappresentazione del corteo, permette di individuare l'utilizzo da parte del Bellini di una versione precisa. Già la direzione di marcia, da destra verso sinistra, permette di restringere il campo dato che la maggior parte di casi a noi noti presentano la direzione inversa di marcia. Così anche per la presenza e assenza di figure e le pose, fino a raggiungere, con un buon grado di probabilità, a identificare il modello seguito per questo disegno: mi riferisco al frammento di corteo bacchico conservato a Berlino[40], ma di provenienza italiana, anzi, per la precisione romana. Oltre alla direzione, la disposizione dei singoli elementi, le figure, rendono assai verosimile che il modello di Bellini, fosse o meno derivato da questo rilievo, seguiva la stessa scansione dei vari moduli che costituivano la sequenza del corteo. Resta complesso ipotizzare se si sia trattato di una visione diretta da un sarcofago o se filtrata attraverso una riproduzione di buona qualità. Anche in quelle che sembrano due abbozzi, alla estrema sinistra del foglio, forse della medesima figura, si rintraccia una comune origine sempre dal modello del corteo bacchico, si tratta infatti o di tentativi precedenti della resa della figura del satiro alla guida del carro o forse parte di un'altra tipica scena a corollario del corteo, il Pan ubriaco portato in spalla dai compagni di bevute.

Restano gli ultimi elementi, i due centauri posti ai lati del sarcofago, ma soprattutto le figure collocate, a mo' di statue, al di sopra. Per i centauri possiamo rilevare la somiglianza con altri esempi apparsi tra i disegni attribuibili certamente a Jacopo. Più curiosi sono gli elementi che compaiono al di sopra del sarcofago, pur se tale presenza di gruppi statuari in questa posizione non è una novità nell'ambito della produzione del padre di Giovanni Bellini. Lo si è visto precedentemente commentando i due fogli del Louvre recanti iscrizioni di Este, Brescia, Verona e Roma, Jacopo era solito abbellire monumenti aggiungendovi gruppi statuari, pur se totalmente incongrui rispetto alla base, sia che fossero ripresi da modelli antichi, sia che fossero invenzioni rinascimentali. Anche nel caso del sarcofago in questione si deve partire dal presupposto che queste aggiunte al di sopra del coperchio fossero di abbellimento, non corrispondessero insomma ad una reale presenza.

L'osservazione dei personaggi posti al di sopra del sarcofago può lasciare il dubbio se siano da ritenere tutti facenti parte di una medesima scena o distinguibili rispettivamente in un gruppo, formato dalla figura nuda dell'anziano che solleva il bambino e alle spalle il giovane che ne sorregge il capo, e dall'atra parte dalla figura maschile che leva il braccio verso la sommità di un albero spoglio. L'analisi penso che permetta di rispondere positi-

[40] F. Matz, *Die antiken Sarkophagesreliefs. Vol IV. Die dionysischen Sarkophage,* Berlin 1968-1975, nr. 157. B. Degenhart – A. Schmitt, *Ein Musterblatt des Jacopo Bellini mit zeichnungen nach der Antike,* «Festschrift Luitpold Dussler», Munchen 1972, pp. 154 sg.

vamente ad entrambe le ipotesi: vi sono due gruppi distinti, ma allo stesso tempo è altrettanto vero che, con tutta probabilità, entrambi vanno collegati al medesimo ambito. Il gruppo a sinistra è di più facile identificazione perché si tratta di una scena che ha avuto ampio successo in antico: il gruppo rappresenta il giovane Dioniso sollevato per aria dal vecchio Sileno. L'immagine più celebre è senza dubbio quella di un dipinto di Ercolano, ma tale gruppo compare anche nei rilievi dei sarcofagi e sempre in ambito bacchico. L'altro personaggio, a sinistra, risulta invece più complesso da identificare, si può giusto fare una ipotesi che però ha il pregio di mantenerci all'interno ancora dell'ambito bacchico e a stretto rapporto con il gruppo di Sileno e Dioniso. In effetti, sembrerebbe possibile ravvisare delle somiglianze con la figura femminile che, in diversi casi dei rilievi bacchici, compare rappresentata nell'atto di incoronare con una ghirlanda fiorita una erma priapica. Se la posa, a mio parere, trova buona corrispondenza è certo che si devono supporre però dei netti cambiamenti rispetto al modello: il passaggio da figura femminile vestita a figura maschile nuda[41] e soprattutto la trasformazione dell'erma priapica in un semplice albero spoglio. Resta dunque una ipotesi o forse, per essere ancora più cauti, una suggestione che però trova una certa forza se si tiene conto che il gruppo del bimbetto Dioniso tra le braccia di Sileno e quello della giovane che incorona l'erma risultano che fossero, in alcuni dei cortei bacchici, accostati, si veda ad esempio il sarcofago ancora oggi conservato a Roma, al Museo Nazionale[42], dove ritroviamo i due temi, uno di seguito all'altro, solamente invertiti, ovvero il gruppetto di Dioniso e Sileno a sinistra della ragazza intenta a decorare l'erma (Fig. 3). Potremmo dunque ipotizzare che l'autore del disegno del Louvre avesse ripreso un modello di tale tipo, apportando alcune modifiche.

Al di là del comunque dibattuto disegno del Louvre, il legame certo tra Giovanni Bellini ed il mondo dell'antichità è garantito, come si è visto, dalla Pala di Pesaro, così come dalla predella del Museo Correr, con la rappresentazione del Doge Orseolo e della moglie. Resta comunque evidente che si tratta di un rapporto forse meno intenso rispetto a quello del cognato Andrea Mantegna, mentre in relazione agli interessi paterni potremmo essere spinti a parlare con più cautela, anche a fronte della incertezza attributiva del menzionato centone antiquario. Non vi è da trascurare poi che un certo amore per l'antico, trasmesso anche dagli interessi paterni, potrebbe avere subito una sorta di raffreddamento o almeno una progressiva scomparsa all'interno della sua opera di pittore forse per il confronto, certo arduo, con l'antico "rivissuto" da Mantegna, senza escludere anche un venir meno di

[41] Il dato troverebbe paralleli nella assenza di figure femminili nella rappresentazione rinascimentale di cortei bacchici non è un dato isolato e sembrerebbe da ricollegare alla idea Rinascimentale della donna, cfr. L. B. Joyce, *Maenads and Bacchantes: images of female ecstasy in Greek and Roman Art,* Diss. Univ. of California, Los Angeles 1997, pp. 36 sg.

[42] Nr. Inventario 124736. Cfr. F. Matz, Die antiken Sarkophagesreliefs. Vol IV. Die dionysischen Sarkophage, Berlin 1968-1975, pp. 357 sg. Nr. 206.

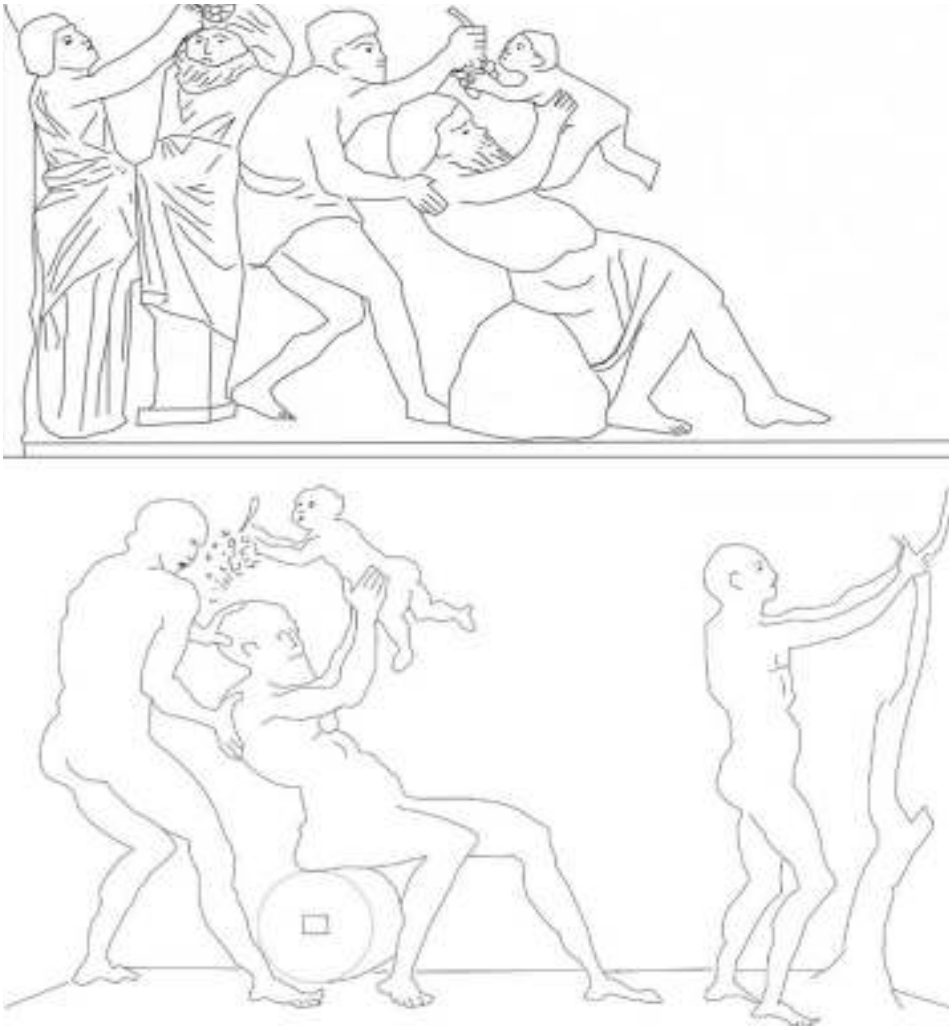


Fig. 3. Restituzione a tratto del rilievo conservato presso il Museo Nazionale (Roma, nr. inv. 124736) e del particolare del RF 524 (Jacopo Bellini, attribué, Etudes de figures et de scenes d'après l'antique, Recto. Département des Arts graphiques, Musée du Louvre). Disegno dell'autore.

interesse nei riguardi di queste tematiche. Se si analizza l'intera produzione superstite[43] attribuibile a Giovanni Bellini si deve attendere la commissione della Continenza di Scipione per vedere comparire nuovamente temi antiquari e, c'è da ricordarlo, si tratta di una commissione che probabilmente

[43] Non prendo in considerazione le lapidi con iscrizioni ebraiche della Crocifissione attualmente di proprietà della Banca Popolare di Vicenza.

toccò a Bellini a seguito della morte di Mantegna che aveva giusto fatto a tempo a realizzare L'Introduzione del Culto di Cibele a Roma, pendant di quella che dovette poi realizzare Bellini. L'opera, oggi alla National Gallery di Washington, rappresenta un interessante banco di prova per gli interessi e le competenze antiquarie di Bellini, un Bellini oramai maturo (aveva abbondantemente superato i 70 anni di vita), in contrapposizione all'estremo Mantegna. Da una parte una secchezza, quasi essenzialità da parte di Mantegna nella resa delle epigrafi che accompagnavano l'episodio. Due collocate sopra dei monumenti a forma piramidale, privi di ulteriori decorazioni, ed una collocata lungo la superficie che costituisce il piano di camminamento dei personaggi. Tutte e tre le iscrizioni non sono antiche. Ugualmente non è antica l'unica iscrizione che decora ed accompagna la scena nel dipinto di Bellini. Il testo è risultato leggibile per completo solo dopo un recente restauro

Turpius
Imper(ari)
Venere
Q(uam) ar
mis vinci

A differenza però dalla semplicità e severità della resa in Mantegna delle iscrizioni, quasi una sorta di estrema politura attraverso un controllo del mezzo espressivo dettato dalla famigliarità con il mondo antico e la ricreazione di tale mondo, l'unica epigrafe presente nel dipinto di Giovanni Bellini assume l'aspetto di un piccolo compendio di decorazioni tratte dall'antico. Bellini è infatti in grado, nello stesso e limitato spazio, di inserire: sfingi, teste d'ariete, bucrani, vittorie alate, maschere di satiri ed un canestro ricolmo, tutti soggetti che si ritrovano a decorazione di diverse iscrizioni antiche. Viene quasi il sospetto, pur trattandosi di una mera speculazione, che davanti alla necessità di riprendere un tema all'antica, a fronte oltretutto di un confronto così serrato con il defunto cognato, Giovanni Bellini abbia deciso di caricare il più possibile di riferimenti iconografici al mondo romano, attingendo a piene mani da repertori, disegni e annotazioni, in modo da rendere il più possibile "antico" il contesto nel quale si svolgeva la scena.

Bernardino da Parenzo

Dopo Jacopo e Giovanni vorrei trattare di un'opera attribuita ad un autore che gravitava a sua volta attorno all'ambiente mantegnesco, proseguendo questo cammino che di fatto prende Andrea Mantegna a stella di riferimento di un sistema vasto, fatto di pianeti di diversa grandezza e importanza. Mi riferisco a Bernardino da Parenzo ed ad un interessante quanto enigmatico disegno (Fig. 4), conservato oggi presso il Christ Church College

destucho soto terra entro una volta delpalaco de Antoniano aroma

Fig. 4. Restituzione a tratto del disegno JBS 697 (Bernardo Parentino. An Allegory, Christ Church College, Oxford). Disegno dell'autore.

di Oxford[44]. Si deve dire che l'attribuzione non è certa, ma resta comunque probabile una provenienza dal nord Italia a giudicare dalle caratteristiche del disegno che, ad un certo punto, venne perfino attribuito alla mano del Mantegna. Un primo dato interessante è di carattere epigrafico: vi è infatti la trascrizione, per la verità poco attenta, di una iscrizione di Roma che oggi risulta oramai perduta: nel volume sesto del CIL, dedicato alle epigrafi

[44] Catalogato JBS 697: Bernardo Parentino, An allegory (Hercules at the cross-roads, choosing between Virtue and Vice?); in imitation of an antique relief.

dell'Urbe, sotto il numero di catalogo 21757 troviamo l'iscrizione funebre dedicata alla liberta *Maccaria Myrtis* dai figli *Valens* ed *Euprepes*.

Dis Manibus
Maccariae L(uci) lib(ertae) Myrtidi
Valens et Euprepes
matri pientissimae
fecerunt et posterisque
eius
in fr(onte) p(edes) IIII in agr(o) p(edes) IIII

L'iscrizione, secondo le fonti che l'hanno trasmessa, si trovava a Roma presso la Basilica dei Quattro Santi Coronati, reimpiegata come fonte battesimale; da tale tradizione si discostano solo il Fabretti che nel suo *Inscriptionum antiquarum quae in aedibus paternis osservantur explicatio et additamentum* (Roma 1699), dava l'epigrafe *ad Turrim Nobb. de Palutiis,* notizia riconfermata nella seconda edizione dell'opera nel 1702, ma anche chi ha preparato il disegno a penna oggi al Church College, infatti alla base del foglio si trova la seguente didascalia: *destucho soto terra entro una volta delpalaco de Antoniano aroma.* Ovvero si vuole dare ad intendere che iscrizione e tutto l'apparato decorativo attorno ad essa, si trovassero presso il "Palazzo Antoniano", cioé le Terme di Caracalla[45], in una volta e che il tutto fosse a stucco. Tale ubicazione ed il materiale indicato pongono diversi problemi. Decorazioni a stucco negli spazi termali sono perfettamente attestate, ma quello che rende inaccettabile la testimonianza del foglio del Church College è l'idea che una iscrizione funebre, una sepoltura di una semplice liberta posta dai due figli, trovasse spazio all'interno di questo edificio, oltretutto non sui supporti che ci attenderemmo ma su stucco! Se a questo aggiungiamo che il testo contiene vistosi errori di trascrizione, né trova corrispondenza per distribuzione delle linee e forma del supporto con il resto della tradizione, ecco che il sospetto si consolida tanto da non stupire che il curatore del CIL VI, a suo tempo, bollasse come "fraude manifesta"[46] l'idea

[45] F. Milizia, *Roma delle Belle Arti del disegno, parte prima: Architettura,* Bassano 1787, nr. 95. Per l'uso di Palazzo Antoniano nel XV secolo abbiamo un documento del 3 febbraio 1478 che attesta una vendita di due terreni "*site infra menia urbis in loco qui dicitur lo palazzo de Antoniano...*" vd. L. Malvezzi Campeggi – R. Lanciani, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità, 1000-1530,* Firenze 1902, pp. 179 sg. Parimenti il f. 78v del Codice Coner di Bernardo da Volpaia dove leggiamo "alle Terme d'Antonino", cfr. T. Ashby, «Sixteenth-Century Drawings of Roman Buildings attributed to Andreas Coner», in *Papers of the British School of Rome*, 2, 1904, p. 49 nr. 100. N. Dacos, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance,* London-Leiden 1969, p. 42.

[46] *Fraude manifesta, cum basis sepulcralis non possit inserta fuisse in camaram cubiculi antiqui.* Parimenti convinto della inaffidabilità delle informazioni S. Colvin, S*elected Drawings from Old Masters in the University Galleries and in the Library at Christ Church at Oxford,* vol . II, London 1902, nr. 30. Colvin tornò poi sul disegno, S. Colvin, *Drawings of the old masters in the University galleries and in the Library of Christ church*, *Oxford selected and arranged with notes and introductions*, London 1907.

che si trattasse di una testimonianza fededegna, pur se all'epoca ancora si prendeva per buona l'ipotesi della autografia del Mantegna. Il testo presente nel disegno, inserito in una sorta di tabula ansata verticale ad una sola ansa è il seguente[47]:

Dismanibus
Maccariae
L. Libmurtipi
Valenset
Euprepes
Matri
pientissimae
fecerun. ee
posterisque
eius

infr. p. IIII
inagr. p. IIII

Senza soffermarci sui singoli problemi di trascrizione, possiamo rilevare in generale che chi ha trascritto l'iscrizione nel disegno mostra scarsa dimestichezza con le epigrafi, più di una linea presenta un testo praticamente incomprensibile e affetto da vistosi errori, oltre, come si è detto, ad essere distribuito sopra un numero maggiore di righe, cosa che però potrebbe semplicemente giustificarsi con l'esigenza di rispettare la particolare forma di supporto scelta dall'autore del disegno.

La stranezza del supporto, pur attestato tra i molti esistenti in ambito epigrafico, diviene evidente se si recuperano i disegni che dell'iscrizione vennero fatti da due autori differenti. Entrambi i disegni sono d'epoca successiva rispetto al disegno oxoniense e presentano iscrizione e supporto in maniera praticamente identica. Sia che per l'anonimo foglio custodito dal British Museum che per il disegno di Giovannantonio Dosio[48], siamo davan-

[47] Non sciolgo le abbreviazioni perché siano ancora più evidenti gli "inciampi" di chi ha compiuto questa trascrizione. Si deve notare che, se la datazione del disegno è corretta, si tratta della più antica testimonianza in merito all'iscrizione. La fonte più risalente, dopo questo disegno, è il Codice Marucelliano (Firenze, Biblioteca Marucelliana, ms. A 78.1, c. 64v.) di Battista Brunelleschi, riferibile ad un soggiorno compiuto dall'autore tra il 1511 ed il 1513. In merito al Brunelleschi epigrafista vd. H. Solin, P. Tuomisto, *Appunti su Battista Brunelleschi epigrafista*, in *Ad itum liberum. Essays in honour of Anne Helttula*, a cura di O. Merisalo e R. Vainio, Jyväskylä 2007, pp. 79-92; H. Solin, *Die Berliner Handschrift von Battista Brunelleschi*, in «Pegasus», IX, 2007, pp. 9-46.

[48] Numero di catalogo del British Museum: 2005,0927.23. L'immagine è reperibile sia presso la pagina del British Museum che alla scheda EDR136878, Nel foglio miscellaneo è catalogata con il nr. 272 ed è la 105 del catalogo di Stenhouse, cfr. W. Stenhouse, *Ancient Inscriptions*, London 2002, p. 205 no. 105. Disegno oggi alla Biblioteca Nazionale di Firenze, una sua riproduzione è visibile nella scheda EDR136878. Vd. G. Tedeschi Grisanti – H. Solin, Dis Manibus*, pili, epitaffi et altre cose antiche di Giovannantonio Dosio*, Pisa 2011, p. 240.

ti ad una classica urna cineraria, decorata con una protome femminile, probabilmente rappresentante la defunta, posta al centro di due teste di ariete. Troviamo poi le prime sei linee dell'iscrizione collocate in una tabella. Al di sotto della tabella la defunta rappresentata distesa sul triclinio e con ai lati due figure, probabilmente due servitori. Infine, in una unica linea, l'indicazione delle dimensioni della sepoltura. Le descrizioni trovano corrispondenza nel resto della tradizione e, per quanto riguarda il disegno di Giovannantonio Dosio, dobbiamo anche considerare la buona capacità dimostrata in molte altre occasioni dall'autore nel trascrivere iscrizioni e disegnare i corretti supporti.

La conclusione più logica, pur in mancanza del manufatto che fugherebbe ogni dubbio, è che il supporto dell'iscrizione, poi reimpiegato come fonte battesimale, avesse proprio l'aspetto di una urna cineraria, decorata come indicato nei due disegni appena nominati, e che avesse il testo distribuito nel modo appena visto. Il fatto che l'autore del disegno oxoniense non abbia sfruttato nessuno degli elementi decorativi dell'iscrizione, sommata alla cattiva trascrizione, portano a pensare, come vedremo anche fra poco, che il disegno sia derivato da una fonte intermedia e non da una visione diretta dell'iscrizione in questione.

Però non possiamo considerare conclusa la questione della collocazione dell'intero disegno e dunque della iscrizione. Prima di tutto è buona cosa dare una sintetica descrizione del disegno oxoniense.

Nel disegno vediamo tre figure sedute sopra un sedile marmoreo. Al centro, nuda, una figura maschile in atto di disperarsi, alla sua destra una figura femminile quasi totalmente svestita intenta a reggere un curioso strumento composito. Alla sinistra dell'uomo troviamo l'altra figura femminile questa volta completamente vestita e in atto di contrizione. Alla base del sedile, sotto ai piedi della figura maschile, due bambini morti o dormienti e al fianco di questi una donna intenta a collocare un rametto in un vaso decorato. Altri elementi di rilievo presenti nella scena sono un albero da cui pendono una pelle di leone e un flauto di pan; vi è poi al centro un'ara sormontata da un erma tricipite recante due sigle[49] S. A. e M. A. Presso i corpi dei bambini due crateri che contengono fiamme alimentate da fiaccole. Infine, alla estrema sinistra del sedile la già più volte nominata iscrizione.

Della ubicazione tradizionale dell'iscrizione e della strana versione posta in calce al disegno oxoniense si è già detto. Bisogna però rilevare che non si tratta dell'unica riproduzione di questa scena, ne conosciamo anzi altre due, entrambe però prive dell'iscrizione. Una è di un autore già nominato, ovvero Dosio[50] che in un taccuino di schizzi, composto nella seconda metà del XVI secolo, riproduce il supposto stucco aggiungendo alla base del foglio

[49] In merito a queste sigle si veda poi a nota 56.

[50] La compilazione della raccolta, oggi a Berlino (Staatsbibl, Kupferstichkab., ms. lat. Fol. 61n, c. 43) viene datata tra il 1570 ed il 1575. Vd. Ch. Hülsen, *Das Skizzenbuch des Giovannantonio Dosio im Staatlichen Kupferstichkabinett zu Berlin,* Berlin 1933, p. 22, nr. 106, tav. LIX.

questa indicazione: *fu ritratto da u(n) disegnio ch'era jnu(n) libro del Salama(n)ca el qual disegnio era stato ritratto da u(n) basso rilievo di stuccho nell'Antoniana*. L'altra copia è in un taccuino custodito presso la Biblioteca Nazionale di Firenze[51], databile tra il 1560 ed il 1565, attribuito con alcuni dubbi a Giovanni Battista Naldini, un allievo del Pontormo. Anche in questo caso troviamo una legenda: *diciesi ch(e) questa i(n)ve(n)zione fu già trovata all'Antoniana cioè alle Therme di Antonio, i(n) una grotta e diciesi ch'era lavorato di stuccho.*

La coincidenza di elementi tra disegni e legende consente di tentare di riflettere sui rapporti di interdipendenza tra le varie versioni. Si deve partire dal presupposto che delle tre versioni la più antica appare essere quella del disegno oxoniense che, oltretutto, non è uno schizzo, né un'opera di studio come le altre due, ma un disegno a penna sopra pergamena, cosa che ha fatto ipotizzare agli studiosi che si trattasse di un'opera destinata alla vendita o preparata per riproduzioni grafiche. La datazione è questione che si connette strettamente anche con l'identificazione dell'autore. Caduta da tempo l'idea che fosse opera del Mantegna, si è passati all'attribuirlo alla Scuola del Mantegna o comunque a un ambito del Nord Italia, fino ad approdare sulla base di paralleli al nome di Bernardino da Parenzo[52]. Lasciando da parte gli eventuali dubbi in merito ad aspetti disegnativi, l'attribuzione a Bernardino trova da un lato supporto nel suo noto interesse per l'antiquaria e l'epigrafia, d'altro canto restano incerti i dati di una sua presenza a Roma. La cattiva resa del testo darebbe l'impressione, come si diceva, dell'utilizzo di una fonte intermedia anche se non manca di stupire la goffaggine di certe soluzioni nella trascrizione dato che Bernardino può essere definito a buon diritto un pittore antiquario[53]. Al di là delle questioni di autoria, si pone però come si diceva quella del legame tra le tre versioni note della scena. Secondo la Rubinstein, scopritrice della versione custodita presso la Biblioteca Nazionale di Firenze, il disegno attribuibile al Naldini sarebbe copia fatta a partire dal disegno del Dosio. Diversamente Furlan e Rebaudo pensano che Naldini e Dosio derivino dalle medesima fonte, senza alcuna relazione tra di loro, e che tale fonte sarebbe un disegno derivato a sua volta dal oxoniense. D'altro canto sarebbe possibile ipotizzare che quando la legenda nel disegno di Dosio riporta che lo schizzo deriva "*...da*

[51] E. Casamassima – R. Rubinstein, *Antiquarian Drawings from Dosio's Roman Workshop. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze N.A. 159,* Firenze 1993, tav. 65.

[52] C. F. Bell, *Drawings by the Old Masters in the Library of Christ Church, Oxford,* Oxford 1914, H 14. Poppelreuter avanzò il nome di Giovanni Maria Falconetto, mentre il Kristeller pensò a Lucantonio degli Uberti, vd. J. Poppelreuter, *Der anonyme Meister des Polyfilo: eine Studie zur italienische Buchillustration und zur Antike in der Kunst des Quattrocento,* Strassburg 1904, p. 41. P. Kristeller, *Early Florentine woodcuts: with an annotated list of Florentine illustrated books,* London 1897, p. XLIII. Si veda in merito C. Furlan – L. Rebaudo, *Hercules tristis insaniae poenitentia. Su un disegno all'antica di Bernardino da Parenzo,* in AnnPisa, Ser. 4, 7, 2, 2002, p. 321 nota 2.

[53] A. de Nicolò Salmazo, Bernardino da Parenzo: un "pittore antiquario" di fine Quattrocento, Padova 1989, pp. 41 sg.

u(n) disegnio ch'era jnu(n) libro del Salama(n)ca..." sia proprio in tale ambito che vada cercata questa fonte intermedia e comune ai due schizzi. Il Salamanca citato è con tutta probabilità lo stampatore ed incisore spagnolo Antonio Salamanca (1478-1562) operante a Roma a metà del XVI secolo[54]. Non si può escludere neppure l'ipotesi avanzata da Furlan e Rebaudo, ovvero che tra quelle molte raccolte di disegni in mano a Salamanca vi fosse anche quello oggi al Church College di Oxford, ma le discrepanze comuni tra gli schizzi di Dosio e Naldini, così come la loro apparente non interdipendenza, spingono comunque a presupporre che dal oxoniense ne venisse tratta copia e da questa poi venissero i due schizzi.

Vi è una ulteriore garanzia che sia esistito, ad un certo punto, un ulteriore disegno, probabile fonte intermedia di Naldini e di Dosio. L'assenza dai due schizzi della iscrizione. La cosa risulta particolarmente notevole per quanto riguarda Dosio che, nel corso della sua vita, trascrisse con attenzione molte iscrizioni e che oltretutto, come si è visto in precedenza, ebbe modo ad un certo punto di disegnare proprio l'epigrafe di *Maccaria Mirtys*, restituendola nella sua forma reale. Ora della iscrizione del disegno oxoniense la copia del Dosio non riporta nulla, ne conserva giusto in gran parte il supporto a forma di tabula ansata verticale, mentre nel Naldini vediamo modifiche più decise al supporto che però resta comunque privo di iscrizione. Viceversa le misteriose sigle presenti sull'ara al centro della scena si ritrovano trascritte con cura anche nei due schizzi, segno ulteriore che Naldini e Dosio derivino da una copia priva della iscrizione di Roma. Rimane sempre da chiedersi, restando ovviamente nel campo delle ipotesi, se il disegno oxoniense sia davvero la fonte di tutto e non si tratti invece, Bernardino da Parenzo o meno, di una copia, pur preparata per vendita, dono o per riproduzione, di un precedente, magari questo sì di Bernardino. Si tratta senza dubbio di una questione molto ardua da dirimere in assenza di nuove versioni del disegno o di almeno copie di parti.

A queste vi è però da aggiungere una ulteriore versione di questo improbabile stucco proveniente dalle Terme di Caracalla. Non si tratta di una copia con qualche variante, come nei casi visti ora, ma di una vera e propria rielaborazione che avrà anche una ricaduta al momento di dare una interpretazione al tema sotteso a tali disegni. Si tratta di una decorazione di un'opera a stampa[55]: nella parte bassa del frontespizio di una edizione lati-

[54] Sulla figura del Salamanca H. Tomas, «Antonio [Martinez] de Salamanca, Printer of La Celestina, Rome, c. 1525» in Library, 8, 1953, pp. 45 sg. V. Pagani, «Documents on Antonio Salamanca» in Print Quaterly, 17, 2000, pp. 148-155. J. L. Gonzalo Sánchez-Molero, Antonio de Salamanca y los libros españoles en la Roma del siglo XVI, in Roma y España. Un crisol de la cultura europea en la edad moderna, Madrid 2007, pp. 335-365. Tra le opere stampate dal Salamanca è da ricordare in particolare lo Speculum Romanae Magnificentiae, pubblicato assieme a Antonio Lafreri.

[55] Ne diede per primo notizia il Poppelreuter, vd. Poppelreuter, *Der anonyme Meister des Polyfilo..., cit.,* p. 41. In merito all'autore di tale frontespizio la questione è complessa e ha coinvolto l'ancora più accesa discussione in merito all'autore delle illustrazioni della celebre *Hypnerotomachia Poliphili*, vd. S. Urbini, «Il Polifilo e gli altri libri figurati sul finire del Quattrocento» in D, Casagrande – A. Scarsella (eds.), *Verso il Polifilo 1499-1999,* Venezia 1998, pp. 62 sg.

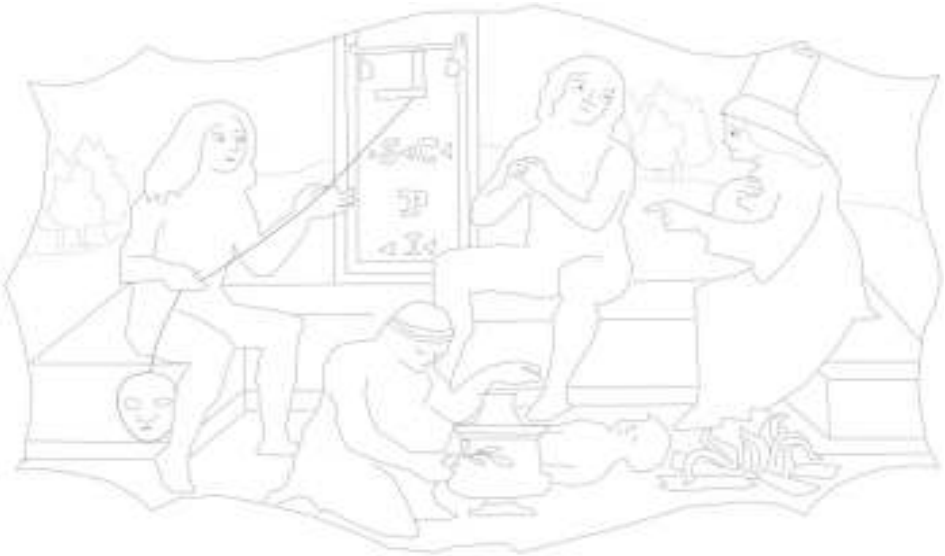


Fig. 5. Restituzione a tratto del particolare della xilografia della Expositio in Psalterium di San Girloamo (Ediz. Giovanni e Gregorio de Gregori, 1497-1498). Disegno dell'autore.

na di Erodoto di Lorenzo Valla, a cura di Antonio Mancinelli, edita dallo stampatore Gregorio de Gregori a Venezia l'8 marzo 1494, troviamo una scena che senza dubbio ha una stretta parentela con il disegno di Oxford (Fig. 5). Abbiamo infatti disposti sopra un sedile marmoreo tre figure: al centro una figura maschile nuda, ai suoi lati due figure femminili, una nuda molto simile a quella del disegno oxoniense e che reca tra le mani un filo, l'altra vestita e a capo turrito. Ai piedi dei tre nuovamente una figura femminile intenta a collocare un rametto in un vaso, vicino un bambino dormiente o morto e alcune fiaccole. Dietro al sedile abbiamo nuovamente l'ara che presenta una sequenza di lettere[56] differente rispetto all'esempio precedente:

[56] Tali sigle rappresentano un mistero nel mistero e risultano complesse da risolvere. Interpolazione successiva? Sfoggio antiquario che però non riusciamo a interpretare? Per quanto riguarda il disegno del Parentino si è anche ipotizzato un riferimento ad Antonio Salamanca (S. A.) e ad Andrea Mantegna (M. A.)? Tutte questioni che sono state poste ma che non sembrano in realtà risolvere il quesito, d'altro canto la forma M. A., con inversione tra cognome e nome, è un po' insolita pensando alle firme del Mantegna, fosse anche per suggerire o rivendicare l'origine della iconografia, sulla questione vd. Furlan – Rebaudo, *Hercules tristis insaniae poenitentia*..., *cit.,* pp. 337 sg. Parimenti si è posto il problema della sigla S. C. / P. / I. della xilografia, una ipotesi di soluzione è stata avanzata da Lamberto Donati: S(tephanus) C(esenas) P(eregrini) I(ncidit), ma anche questa questione resta aperta, vd. L. Donati, «Di una figura non interpretata di Stefano Pellegrini da Cesena, in *Studi riminesi e bibliografici in onore di Carlo Lucchesi,* Faenza 1952, pp. 45-52. Furlan – Rebaudo, *Hercules tristis insaniae poenitentia*..., *cit.,* p. 325.

S. C.
P.
I.

La xilografia non compare però solo nella edizione di Erodoto, infatti viene nuovamente reimpiegata anche per l'edizione dei *Commentaria* biblici di San Girolamo[57], nella prima pagina della *Expositio in Psalterium,* edita da Giovanni e Gregorio de Gregori pochi anni dopo l'edizione dell'Erodoto: 1497-1498. Per quanto riguarda il resto delle decorazioni che adornano i due frontespizi, troviamo in alto, in entrambi, l'immagine di un satiro nell'atto di sacrificare un caprone. Le decorazioni centrali invece variano: in Erodoto abbiamo uno studioso intento alla sua opera di ricerca, seduto nel suo studiolo, forse lo stesso Erodoto, mentre per i *Commentaria* vediamo probabilmente San Girolamo al leggio.

Questione complessa e sempre suscettibile di nuove letture è quella della interpretazione da dare al disegno oxoniense e alla xilografia dei volumi veneziani. Per molti anni si è ritenuto che il disegno del Church College fosse l'ennesima variante del fortunatissimo tema di Eracle al Bivio, pur essendosi mostrato decisamente contro tale ipotesi lo stesso Panofksy[58]. Numerosi studiosi dopo il Panofsky avevano comunque proseguito nel sostenere il nesso tra la scena ed il celebre mito[59], addirittura pensando, come fece il Tietze, ad un legame con un rilievo a stucco, descritto a Padova dal Michiel come proprietà di un erudito[60]: Niccolò Leonico Tomeo, veneziano, di origine albanese, studioso dal greco e professore di lettere greche: da costui il disegno sarebbe così approdato infine anche alla edizione veneziana dell'Erodoto, ma al tempo stesso tale stucco avrebbe potuto fornire il modello a Bernardino da Parenzo per il suo disegno. Recentemente però credo che abbiano ben visto Furlan e Rebaudo sia nel sottolineare le discrepanze del disegno rispetto al mito di Eracle al Bivio, sia nel proporre una differente soluzione. Tra gli elementi più rilevanti contrari al mito in questione vi è certo l'atteggiamento del semidio e la strana presenza ai suoi piedi di due bambini morti o dormienti. Proprio questa presenza ha indirizzato i due

[57] Ho potuto individuare copie di questa edizione (Goff H160; H 8581*) con questa xilografia presso la Bodleian Library, la biblioteca del Christ's College di Cambridge, la biblioteca della università di Edimburgo, il Victoria and Albert Museum, la Wellcome Library e la biblioteca dell'Università di Leeds.

[58] E. Panofsky, Ercole al bivio, Macerata 2010, p. 177 nota 8.

[59] A favore di tale interpretazione S. Colvin, *Selected drawings..., cit.,* p. 30. E. Tietze Conrat, «Notes on "Hercules at the Crossroads"» in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 14, 1951, pp. 305-309. J. Bryan Shaw, *Drawings by Old Masters at Christ Church*, Oxford 1976, nr. 697. M. Faietti – K. Oberhuber, *Bologna e l'Umanesimo 1490-1510,* Bologna 1988, nr. 55.

[60] I. Moreli, Marcantonio Michiel. Notizia d'opere di disegno nella prima metà del XVI secolo. Esistenti in Padova, Cremona, Milano, Pavia, Bergamo, Crema e Venezia, Bassano 1800, p. 15. Sulla collezione di Tomeo cfr. I. Favaretto, «Appunti sulla collezione rinascimentale di Niccolò Leonico Tomeo» in Bollettino del Museo Civico di Padova, 68, 1979, pp. 15-29.

studiosi[61] verso quello che, credo con buona probabilità, sia il tema principale del disegno oxoniense: il mito della follia di Eracle. Pur non essendo un episodio minore del mito di Eracle, ha goduto comunque di minore fortuna in ambito artistico[62].

Secondo il mito, Eracle, sotto il malevolo influsso di Era, uccide in un attacco di follia la moglie Megara ed i suoi due figli[63] Terimaco ed Ofite scambiandoli per nemici. Compiuta la strage Eracle si rivolse alla Pizia per tentare di ottenere il perdono di Apollo, ma quella rifiutò il responso. Già questa prima parte della vicenda trova corrispondenze molto strette nel disegno oxoniense. L'atteggiamento di Eracle è di chi si rende conto d'un tratto di quello che ha appena compiuto, i due bambini morti ai suoi piedi sono evidentemente i due figli avuti da Megara, la donna velata alla sua sinistra è la Pizia come rivelano i simboli di Apollo che stringe tra le mani: l'alloro attorno al quale si avvolge il serpente. Anche l'atteggiamento di questa figura, occhi chiusi ed evidente mutismo, corrisponde al rifiuto fatto dalla Pizia al semidio che cercava espiazione. Fino a qui quanto parrebbe da ricollegarsi alle principali fonti sul mito, in particolare Igino ma anche l'*Hercules Furens* di Seneca.

L'autore del disegno non sembra però essersi limitato a seguire le fonti principali sul mito limitandosi a descriverne gli aspetti salienti, si possono vedere infatti tutta una serie di elementi di gusto antiquario ed erudito, messi in campo dall'autore del disegno per alludere alla vicenda o ad altri temi in maniera più accennata.

Il primo elemento interessante è l'erma tricipite che sormonta l'ara. Panofsky si è occupato del *Signum Triciput*, simbolo della *Prudentia,* espresso solitamente attraverso la rappresentazione di 2 o 3 volti d'età differenti. La presenza di tale simbologia non sorprende in un contesto di follia e dunque di assenza di Prudenza, ma forse è soprattutto il dato temporale ad essere messo in risalto: le tre teste mostrano infatti lo scorrere degli anni, la prima rivolta a sinistra è glabra, quella al centro e soprattutto quella rivolta a destra mostrano una barba sempre più lunga. Nei due disegni aggiuntivi si ri-

---

61 Furlan – Rebaudo, Hercules tristis insaniae poenitentia..., *cit.,* pp. 334 sg.

62 Sulla rappresentazione antica del tema è interessante un vaso di Paestum (LIMC IV s. v. *Herakles*, nr. 1684) oggi conservato al Museo Arqueológico Nacional di Madrid. L'eroe, armato di tutto punto, è rappresentato mentre si appresta a uccidere uno dei figli, dopo avere sfasciato tavoli e suppellettili del salone. Al suo fianco, mostrando un gesto di disperazione, la moglie Megara. Al di sopra, da un loggiato, altri personaggi osservano la scena. Tale raffigurazione parrebbe derivare da Euripide, come confermerebbe la descrizione fatta da Filostrato Maggiore della scena teatrale, un talamo dove fa incursione l'eroe e trova la moglie ed uno dei figli: Eracle prende a calci tutti gli oggetti, i catini, mobilia ed un cratere e poi si avventa sulle persone, vd. Phil. Mai., *Eikones*, 2, 23. Altri esempi antichi di tale scena sono costituiti da un rilievo romano in avorio e da una coppa d'argento (LIMC s. v. *Herakles*, nr. 1687-8) e da un mosaico rinvenuto in Portogallo, a Torre de Palma, oggi al Museu Nacional de Arqueologia di Lisbona, dove il semidio è rappresentanto mentre minaccia con una fiaccola uno dei figli sotto lo sguardo attonito di Megara.

63 Igin. *Fab.* 32. Due anche nel *Hercules Furens* di Seneca e in Euripide.

leva che se il Naldini non sembra indicare il particolare delle barbe, disegnando dunque tre generiche teste glabre, la versione di Dosio parrebbe, in maniera almeno abbozzata, indicare due teste barbute, ma curiosamente ribalta quanto visibile nel foglio di Oxford. In un disegno così complesso per simbologie e richiami potrebbe esserci un terzo significato, oltre a quello del richiamo alla *Prudentia* e allo scorrere del tempo, ovvero il richiamo ad una delle fatiche di Eracle, la lotta contro il gigante Gerione che appunto aveva tre teste.

Una serie di oggetti è appesa all'albero posto a fianco del sedile marmoreo. Vi troviamo una leonté, l'elemento che più degli altri certifica l'identità della figura maschile, ma anche un flauto di Pan che apparentemente non ha legami con Eracle, ma in realtà sappiamo che una volta il semidio percosse duramente Pan che, ingannato dallo scambio di abiti, aveva preso notte tempo Eracle per la bella Ofione che era sua intenzione sedurre. I due elementi compaiono sia nel disegno del Dosio che, con minore cura, soprattutto per quanto riguarda la resa della leonté, nel disegno attribuito alla mano del Naldini.

Un oggetto particolarmente interessante e di difficile interpretazione è quello maneggiato dalla figura nuda. Nella parte principale appare come una sorta di archipendolo costruito dall'unione di tre parti solide distinte, unite a formare il corpo della squadra: il lato verticale e quello obliquo sono di materiale difficile da definire, il braccio orizzontale invece è costituito curiosamente da una candela dalla quale si sprigiona del fumo. Anche l'analisi di questo oggetto nella riproduzione fatta nelle due copie pare confermare questa osservazione: sia nella copia del Dosio che in quella di Naldini si ritrova indicato un sottile filo di fumo proveniente dalla estremità del braccio orizzontale dello strumento. Vi è poi un ulteriore oggetto collocato alla estremità di questo braccio orizzontale, un oggetto difficile da identificare con certezza ma, sulla base del raffronto tra le varie versione, potrebbe trattarsi di un peso a piombo, una sorta di libella anche se collocata spostata rispetto a dove sarebbe prevista in un archipendolo. In particolare è la copia fatta dal Naldini a spingere per questa conclusione, infatti, modificando la forma dell'oggetto, quello che disegna è un autentico peso di forma allungata. Si noti poi come entrambe le copie presentino un deciso prolungamento nella parte sinistra del braccio orizzontale dello strumento, in particolare nel Naldini, rispetto al breve tratto sopravanzante nell'oxoniense[64]. Dall'archipendolo si sviluppano poi quasi perpendicolari due corde, una per un breve tratto per poi svanire alle spalle della figura femminile (lasciando il dubbio sul punto di conclusione), l'altra, disposta verticalmente, si conclude con una maschera che fa quasi da contrappeso. Le due copie presentano pressoché il medesimo aspetto.

[64] Differenza forse riconducibile alla già ipotizzata fonte intermedia?

Il disegno del Church College è evidentemente realizzato con estrema cura per i simboli e i significati nascosti affidati a tali simboli, dunque c'è da chiedersi cosa possa significare questo strumento tra le mani della figura femminile nuda. L'archipendolo potrebbe alludere alla perdita dell'equilibrio mentale da parte del semidio, svolgendo un compito simile all'ara tricipite, ma la presenza della candela potrebbe essere allusione sia alla precarietà umana che allo scorrere del tempo, ma anche la difficoltà di mantenere acceso "il lume della ragione". La maschera potrebbe riferirsi alla origine teatrale di una delle fonti per il soggetto, ovvero all'opera di Seneca, ma forse ha più un significato connesso anch'esso alla vita umana visto che si trova collegato allo strumento in mano alla donna. Resta da definire proprio questa figura femminile, nuda, che potrebbe forse considerarsi una personificazione della Follia o di una Furia, cosa che parrebbe trovare conferma nella presenza tra i capelli di serpenti. Più improbabile che si tratti della raffigurazione della moglie di Eracle, Megara, dato che non sembrano esserci indicazioni qui della sua morte per mano del semidio.

Restano da vedere alcuni degli elementi rappresentati nella parte bassa del disegno. La servitrice che pone una piantina dentro un vaso è stata a volte interpretata come colta nell'atto di preparare i corpi dei figli di Eracle per la cerimonia funebre. Però è possibile vedervi anche un dato più strettamente connesso al mito della follia, ovvero alla guarigione successiva del semidio grazie all'utilizzo dell'elleboro, la pianta utilizzata tradizionalmente per sanare dalla follia. Per ultimo abbiamo le nove fiaccole, come per la scena della serva si è pensato ad un collegamento con la pira funebre per il rogo dei corpi dei figli di Eracle, ma il fatto che le fiaccole siano in numero di nove potrebbe anche alludere ad una ulteriore fatica di Eracle: l'uccisione dell'Idra di Lerna, il mostro dalle nove teste che ricrescevano una volta tagliate, così da obbligare Iolao a cauterizzarle con rami infuocati appena Eracle le tagliava. In conclusione il disegno potrebbe alludere a più fatiche di Eracle, la leonté del leone Nemeo, le tre teste di Gerione e le fiaccole per le nove teste dell'Idra, cosa che quadrerebbe se si pensa che, secondo Igino, Seneca ed Euripide la follia colpì Eracle dopo avere portato a termine le 12 Fatiche assegnate.

Discusso del significato del disegno oxoniense resta quello della xilografia veneziana. Molti degli oggetti qui non vi compaiono, l'ara è semplificata, non è sormontata dall'erma tricipite, l'albero e gli oggetti appesi non sono riprodotti, lo sfondo è un paesaggio campestre. Non assenti, ma certo variate sono anche le tre figure principali, Eracle non appare disperato per l'omicidio dei figli, ma attento e in ascolto della figura di destra, dal capo turrito. A differenza della Pizia questa figura dal capo turrito non è silente e restia a manifestare le sue idee, anzi indica ad Eracle l'altra figura femminile, anch'essa nuda come nel oxoniense e in prossimità di un oggetto che però appare come fissato all'ara. A differenza del disegno di Bernardo da Parenzo, la figura nuda non regge direttamente l'oggetto, ma regge solamente il filo terminante da un lato con la maschera.

In questo caso non si può più parlare di archipendolo, quanto di una squadra a due braccia disposta però ad L invertita: dalla estremità inferiore prende il via il filo, da quella superiore si sviluppa il braccio orizzontale che occupa in larghezza l'intera ara. Sembrerebbe trattarsi di una sorta di bilancia ma particolare vista la difformità nella collocazione del baricentro del braccio orizzontale. Si può notare anche una interessante analogia con la cosiddetta Bilancia del tempo, elemento fondamentale negli orologi dell'epoca, dunque sarebbe possibile in quel caso pensare che anche in questo contesto, pur mutato di aspetto, l'oggetto alluda all'equilibrio e allo scorrere del tempo. Infine sotto, in posizione comunque differente rispetto al disegno, troviamo la figura di una fantesca che armeggia attorno ad un vaso, un bimbo dormiente o morto e alcune fiaccole disposte a cerchio.

La questione è se anche tutto questo debba essere ricondotto al tema della Follia di Eracle. La presenza sia in Erodoto che nei Commentaria spinge ad escludere che vi sia un legame specifico con i testi che decora. L'atteggiamento della figura centrale, la generale semplificazione delle decorazioni, la riduzione dei bambini morti ad uno solo e le variazioni nella resa della figura femminile vestita spingono a cercare altri significati.

La figura col capo turrito che addita al semidio la figura nuda porta a pensare che in questo caso si sia davvero ad una ulteriore variante del fortunato tema di Eracle al Bivio: la Virtù, non a caso rappresentata così vestita addita all'eroe il Vizio rappresentato dalla figura nuda. Se interpretati in tal senso gli altri elementi assumono significati differenti: la maschera alla fine del filo retto dal "Vizio" potrebbe alludere alla vuota vita di chi si dedica alla semplice Vanitas, così la bilancia all'altro capo dovrebbe alludere ad equilibrio e passare del tempo. Il bambino morto o dormiente potrebbe avere il medesimo significato di analoghe figure presenti in opere dove compare appunto il tema di Eracle al Bivio: in vari casi la scena presenta immagini di amorini e puttini. L'atteggiamento di Eracle è di chi ha preso una decisione, porge infatti orecchio alla figura vestita, alla Virtù, abbandonando dunque il sentiero del Vizio.

Seguendo tale ipotesi saremmo dunque davanti ad una rielaborazione ed ad un adattamento del complesso, erudito e ricercato significato del disegno del Christ Church, certo non di facile lettura come si è detto e visto in precedenza, reinterpretato e adattato alla luce di un tema che godeva invece di una sempre maggiore fortuna e notorietà

In conclusione. L'antico ha esercitato una fonte inesauribile di ispirazione e riflessione nel Rinascimento. L'analisi di epigrafi e monumenti riprodotti o rielaborati in disegni, incisioni e dipinti, permette di approfondire la conoscenza della cultura dell'epoca. Il confronto tra Giovanni Bellini ed il padre Jacopo mostra un approccio differente nei riguardi dell'epigrafia e forse rivela, nel caso del primo, un interesse che è andato col tempo attenuandosi. Nel caso del disegno attribuito a Bernardino da Parenzo ci si trova invece di fronte ad un enigma che però subisce una evoluzione, anche a causa forse della difficoltà incontrate, già all'epoca, per trovarvi una soluzione.

DONATO FASOLINI

IL COLLEZIONISMO DEL CONTE PAOLO VIMERCATI SOZZI

Ateneo – 10 gennaio 2018

Nel finale di Citizen Kane (1941), il capolavoro di O. Welles alla sua seconda esperienza di regia dopo il film muto Too Much Johnson (1938), la cinepresa si sofferma sopra il cumulo di oggetti che riempivano le stanze della gigantesca villa del defunto magnate Charles Foster Kane. Tra statue, dipinti, soprammobili e fontane lo sguardo dello spettatore può notare come tanti di questi oggetti, raccolti alla rinfusa, si trovino ancora imballati: anche durante il film vi è occasione più volte di sottolineare come il collezionismo compulsivo di Kane non andasse di pari passo con un reale interesse per gli oggetti acquistati. Si tratta in questo caso di vera e propria bulimia collezionistica: l'acquirente compensa altre mancanze, descritte nel corso della pellicola, attraverso questa smania totale di possesso di oggetti e persone, una smania che non è mai placata e certamente non subisce alcun effetto duraturo dall'ennesimo acquisto. La collezione di Kane, in puro stile cinematografico, è certo più una rappresentazione iperbolica di certo collezionismo, la quantità di pezzi è praticamente incalcolabile e le tipologie innumerevoli, ma piuttosto che parlare di un enciclopedismo nella scelta dei manufatti, nel caso di Kane è evidente che prevalga una sorta di gigantismo irrefrenabile.

Diciamo fin da subito che faremmo un gravissimo torto al Conte Paolo Vimercati Sozzi nel trovare, all'interno del suo modus operandi da collezionista, dei parallelismi con il collezionismo *matto e disperatissimo* di Kane: la raccolta del Vimercati Sozzi era vasta, ma certo catalogabile e catalogata, varia per contenuti, enciclopedica, ma costruita con coscienza come diremo, né si può certo affermare che il Conte, a differenza del magnate interpretato da Welles, non conoscesse a menadito ogni singolo pezzo della sua collezione. Un piccolo episodio darà già prova, per iniziare, di questo costante studio che il Vimercati Sozzi faceva degli oggetti che aveva raccolto nel corso degli anni. Sulla edizione del 11 novembre 1880 dell'Eco di Bergamo, nella sezione di Cronaca, viene lanciato l'allarme per la scomparsa dalla Civica Biblioteca di alcune rare monete bergamasche, dono del Conte Vimercati Sozzi[1]. Sempre nella sezione di Cronaca, pochi giorni dopo, compare una breve

[1] … si dà la notizia della constatata mancanza di una delle più rare tra le monete bergamasche reagalate alla Biblioteca stessa dall'illustre sig. conte Paolo Vimercati Sozzi.

lettera[2] di Ottavio Lochis, Presidente della Commissione di Sorveglianza della Civica Biblioteca, dove si spiega come la scomparsa delle monete non fosse dipesa da un furto, ma semplicemente dal fatto che lo stesso Vimercati Sozzi le aveva prese in prestito per questioni di studio: durante la chiusura della Biblioteca, il Conte si era fatto consegnare, in due momenti successivi, queste monete dal custode, con l'avallo del Sindaco di Bergamo, senza però avere comunicato la questione alla Commissione di Sorveglianza e lasciando così inconsapevolmente spazio per illazioni in merito alla momentanea assenza dei pezzi dalla collezione civica. Si tratta di un fatto marginale, una notizia giusto di cronaca risoltasi per fortuna nel migliore dei modi, ma è buona spia del livello di collezionismo erudito del Vimercati Sozzi che, come abbiamo appena visto, tornava più e più volte sugli oggetti della sua collezione per portare avanti i suoi interessi di studio[3].

Tanta dedizione e tanto studio sono visibili al massimo grado nelle varie fasi di progettazione del Lapidario, parte fondamentale del Museo Sozzi che il Conte aveva allestito nel Palazzo Alessandri a Bergamo[4]. Ancora oggi, nei fondi della Biblioteca Mai[5], è consultabile la documentazione relativa alle varie fasi. Attraverso svariati progetti, ripensamenti e aggiustamenti, Vimercati Sozzi approdò alla versione definitiva che ci viene restituita da una litografia dove vediamo che il Lapidario era presentato con il seguente titolo: *Historiae et Artis Antiqui Mediique Aevi Marmorea Testimonia*. C'è da chiedersi che tipi di criteri avessero pervalso nella progettazione del Lapidario, se insomma vi fosse prima di tutto una questione estetica, volta magari all'accostamento di pezzi che presentassero similitudini esteriori o simmetrie tra proporzioni e decorazioni, o se piuttosto soggiacesse a tutto questo una riflessione di carattere didattico, insomma se il Conte perseguisse qualcosa di più di una buona distribuzione della sua collezione nello spazio del Palazzo. Anticiperò che ritengo vi siano indizi di una riflessione in senso didattico, la volontà che il visitatore potesse compiere un cammino logico, in particolare per quanto riguarde le epigrafi raccolte in questa parte del Museo. Mi voglio concentrare nello specifico sulle iscrizioni principali, quelle che erano collocate ad altezza di sguardo, a volte solo leggermente rialzate attraverso delle basi, altre volte poggianti direttamente sulla pavimentazione.

---

[2] … Nessuna sottrazione di monete avvenne nella Biblioteca. Le monete donate dal signor conte paolo Vimercati-Sozzi vennero a lui medesimo consegnate in due volte ad opera del custode della medesima, in seguito a due ordini in iscritto del signor Sindaco di Bergamo durante la chiusura della medesima nelle p. p. vacanze, ad insaputa della Commissione civica di soervegliança della Biblioteca, e, la prima volta, anche del signor Bibliotecario, perché assente da Bergamo.

[3] Sugli interessi numismatici di Paolo Vimercati Sozzi vd. S. Caldarini Mazzucchelli, *Paolo Vimercati Sozzi (1801-1883) collezionista e antiquario,* Bergamo 2004, pp. 123 sg.

[4] Il Palazzo venne acquistato dal Conte nel 1855. In precedenza i marmi della sua collezione erano esposti sotto la loggia del Palazzo Tasso, Vd. Caldarini Mazzucchelli, *Paolo Vimercati Sozzi…,* pp. 82 sg.

[5] P. Vimercati Sozzi, *Studi preliminari sull'illustrazione delle Lapidi del mio Museo ed altre Bergomensi,* 1843-1861, ms. MMB 169, in particolare ff. 16-20.

La successione, seguendo quanto visibile nella litografia, prevedeva l'una accanto all'altra, la lastra di Marco Cornelio Reburro[6] e la stele di Caio Gemino[7]. Seguiva poi l'ara, frammentaria, dedicata alla Mater Deorum. Al di sopra e accanto tutta una serie di rilievi, frammenti epigrafici, decorazioni collocate a varie altezze, tanto da costituire una sorta di incorniciatura disomogenea ai pezzi più grandi. Se però ci concentriamo, come si diceva, proprio sopra la parte più facilmente apprezzabile della collezione, non penso sia casuale che al IIIIvir Marcus Cornelius Reburrus, seguisse l'iscrizione del IIIIIvir Caius Geminus, insomma una comunanza tra le due epigrafi risiederebbe non tanto in forma e dimensioni (queste ultime pur abbastanza accostabili), ma nel cursus honorum "civico" dei due defunti. Funzioni differenti senza dubbio, quattuorvirato e sevirato, strati sociali differenti, ma resta il fatto che entrambi, a loro modo, avevano ricoperto un incarico con una ricaduta pubblica. Seguiva la bella, seppur frammentaria, ara dedicata alla Mater Deum[8], acquisita come vedremo alla collezione assieme ad altri pezzi nel 1843. A queste tre poi seguono tutta una serie di iscrizioni funebri: una prima estremamente frammentaria[9], una seconda molto danneggiata ma senza che questo impedisca di ricostruire parte dell'identità dei defunti, in particolare della liberta Plautia Rufa[10], una terza integra in memoria dei due liberti Varii[11], un'altra frammentaria[12] ed infine l'iscrizione di un gruppo famigliare. Insomma vedrei più che un criterio di natura prettamente estetica, il perseguire una disposizione secondo i criteri interni dell'iscrizione, il suo contenuto, la sua funzione ed il tipo di personaggi indicati.

Medesima attenzione alla qualità di contenuti la si vede anche nella scelta dei pezzi per la collezione. Prendiamo come esempio quello delle iscrizioni provenienti da Cividate Camuno. Oltre ad acquisire da quella area l'intera collezione Simoni[13], il Conte nel corso degli anni continuò a frequentare il territorio comprando altri pezzi. Anche in questo caso il Vimercati Sozzi si dimostra un attento collezionista e non un "collezionista bulimico" alla Kane ovvero votato a comprare qualsiasi oggetto pur di possederlo in maniera esclusiva. Nel 1843 il Vimercati Sozzi compra[14] dal territorio camuno una bella ara alla madre degli Dei, un pregevole frammento di lastra, un frammento di ottima fattura anche se di difficile interpretazione, ma soprattutto una iscrizione imperiale, non integra, dell'epoca di Domiziano. Decenni dopo, nel 1872, sempre da questa area compra la bella arula con dedica ad

---

[7] CIL V 5100 = Vavassori, Le antiche lapidi di Bergamo.., nr. 75 = EDR092009

[8] CIL V 4940 = InscrIt, 10, 05, 1172 = EDR091172

[9] CIL V 5103 = Vavassori, Le antiche lapidi di Bergamo.., nr. 82 = EDR092012

[10] CIL V 5155 = Vavassori, Le antiche lapidi di Bergamo.., nr. 119 = EDR092065

[11] CIL V 5179 = Vavassori, Le antiche lapidi di Bergamo.., nr. 134 = EDR092089

[12] CIL V 4970 = InscrIt, 10, 05, 1212 = EDR091212

[13] D. Fasolini – M. Vavassori, *Le collezioni di lapidi camune nel Museo Archeologico di Bergamo,* Notizie Archeologiche Bergomensi, 24, 2016, pp. 159-186.

[14] In merito a queste iscrizioni vd. Fasolini – Vavassori, *Le collezioni di lapidi camune...,* pp. 172 sg. Si veda anche il contributo della Prof.ssa Vavassori in questo volume degli Atti.

Iside, l'iscrizione di un duoviro e un'altra iscrizione imperiale, questa volta dell'epoca di Claudio. Infine, nel 1874, comprò solo una iscrizione, ma dal notevole contenuto: la lastra funeraria dei Laronii.

La consapevolezza e la cura del Conte nel raccogliere, custodire e valorizzare la sua collezione è testimoniata soprattutto dalle diverse pubblicazioni che, nel corso degli anni, dedicò ai svariati argomenti che lo interessavano, studi dove gli oggetti in suo possesso servivano proprio a sviluppare le sue riflessioni interenti la materia trattata. Consapevole di una preparazione disomogenea, anche a fronte dei tanti campi di interesse, non mancò di aggiornarsi costantemente e di confrontare le proprie riflessioni con gli esperti della sua epoca. Ma non è la questione della maggiore o minore competenza scientifica del Vimercati Sozzi che mi preme sottolineare in questa occasione, quanto gli intenti educativi e pedagogici ai quali aveva destinato la creazione del suo Museo, intenti che perseguiva sia tra le mura domestiche che verso un più ampio pubblico di cultori della conoscenza. La cosa è evidente già in una delle prime pubblicazioni, il *Breve quadro descrittivo della nascente raccolta Sozzi in Bergamo* (1840). La lettera prefatoria, dedicata al figlio Corrado, fornisce a Vimercati-Sozzi occasione per una sorta di "manifesto pedagogico". In previsione che un giorno tutto quanto raccolto sarà eredità del figlio ed essendo Corrado oramai giunto al settimo anno di età e manifestando già, a quanto leggiamo in questa lettera, interessi per tal genere di studi

> a te che giù seguisti tal fiata ansioso i miei passi in alcune ricerche, ed intento scorgendomi alla classificazione de molti genere ond'io feci ricco il mio gabinetto m'assediavi cspesso con instanti domandi voglioso, non senza frutto, d'apprendere.

Il Conte ha occasione di riflettere sul valore di stimolo alla ricerca e alla curiosità costituito dalla molteplicità di oggetti raccolti. Scrive infatti

> Che se gli svariatissimi oggetti naturali che questa mia Raccolta ti presenta varranno un giorno a farti gettare un filosofico sguardo sull'immensità della Creazione, se li tanti lavori artistici, e letterarie produzioni ti faranno edotto per quante vie ia dato all'uomo elevarsi dalla pluralità, se tanto varrà ad inspirarti avversione all'ozio, amore allo studio in genere, intendimento particolare a qualche ramo dello scibili umano; se utili saranno a sviluppare di presente nel giovine tuo intelletto rette le idee primordiali delle cose, io avrò ben raggiunto il mio scopo.

E di questa ricchezza e varietà ne abbiamo testimonianza diretta attraverso anche *l'Almanacco di Notizie Patrie riguardanti Bergamo* raccolte da Carlo Facchinetti per il 1841, l'anno successivo alla pubblicazione del Vimercati Sozzi. Facchinetti fornisce una descrizione del Museo in via di definitivo allestimento. Ne sottolinea immediatamente i due aspetti che, senza

dubbio, costituivano ragione di orgoglio per il proprietario, ovvero la grande quantità di oggetti differenti, riuniti però con criteri pienamente logici che permettevano di apprezzarli singolarmente.

> Al primo entrarvi rimani sopraffatto dalla moltiplicità e varietà degli oggetti, né sapeva per dove cominciare le mie osservazioni; ma dato luogo alla prima sensazione di sorpresa osservai che le varie materie si presentano con tanto intendimento e così bene collocate e disgiunte che malgrado la loro spessezza ogni cosa può osservarsi sotto il suo vero punto di vista.

Insomma l'effetto iniziale e che perdura è quello dello stupore davanti ad una autentica wunderkammer, ma immediatamente dopo lo stordimento il visitatore può perfettamente rendersi conto della attenzione e precisione nella disposizione e classificazione dei materiali, a tal punto che ognuno può trovare oggetti che rispondano ai suoi interessi. Facendo una sintesi del testo originale leggiamo nel Facchinetti che l'Archeologo vi avrebbe trovato

> vasi Etruschi e Patere in terra cotta, bronzi semplici ornati … lucerne, donari, voti, armille, fibule ed altri oggetti variati antichi romani: oggetti Egizi in terra smaltata, bronzo, pietre...

Il Numismatico invece

> ...una serie di famiglie romane in monete d'argento... romane imperiali... teste papali... greche... moderne e del medioevo... d'uomini illustri... più che 50 medaglie e gettoni di uomini bergamaschi.

Per il Naturalista vi era

> un saggio di cristallografi di spati calcari.. un saggio delle principali mieniere di metalli, semi metalli, asbesti, granati... raccolta di produzioni vulcaniche, un'abbondante unione conchiologica... una rispettabile serie di tipi fossili, pietrefatti e piantanimali, una bella collezione di marmi,

Per chi amava l'Arte e lo studio

> ogni sorta di lavori d'arte figurativa cominciando dalla plastica, scultura... tarsia in legno, avorio e pietre dure, lavori in avorio, madreperla, smalto, mosaici, graffiti, lave... incisione in rame, legno; dipinti e miniature in ogni materia; legno, tela, rame, argento, acciaio, tela di ragno, vetro ed altri simili; ma ciò che più imorta è la raccolta delle gemme e pietre dure. Aggiungi molte stampe, abbozzi pittorici, opere figurative ed una scelta se non numerosa collezione di libri spettanti ai vari rami studiati e riuni dal sullodato Conte.

Ma le intenzioni del Vimercati Sozzi andavano ben oltre l'idea di un fine pedagogico rivolto a beneficio del solo figlio, come rende evidente l'iscrizione ideata per essere collocata presso la porta del Gabinetto d'ingresso alle Sale

Haec omnigena
paulus
ex comitibus sutiis
de capitaneis de Vicomercato
non absque
impensis studio labore
sibi suisque
concivibus amatoribusque
colligebat ordinabat
an. Dom. MDCCCXXXIX

Il Conte aveva raccolto e ordinato tutti gli oggetti non solo per se e la sua famiglia, ma per i concittadini e per tutti quanti si dilettavano di questi studi e, con orgoglio, prestava molta attenzione alla diffusione delle notizie in merito alla sua collezione e alle visite di studiosi o personaggi illustri. Insomma, per tornare all'esempio iniziale, se le porte del "Castello di Candalù" di Charles Foster Kane erano ben chiuse, protette all'esterno dalla pesante cancellata con incise le iniziali del magnate, le porte del Museo del Conte Vimercati Sozzi erano invece pronte ad aprirsi per accogliere i concittadini e, in generale, tutti quanti gli appassionati dei tanti temi trattati attraverso la sua collezione.

In conclusione. Possiamo dire che se il collezionismo è una sorta di specchio dell'anima del collezionista, dato che ne riflette interessi, passioni e manie, se nel caso di Kane l'accumulo di oggetti era l'emanazione di un'anima tormentata, disperata, in costante ricerca di una soddisfazione impossibile da cogliere, nel caso del Conte Vimercati Sozzi ecco che la collezione presenta il ventaglio infinito dei tanti interessi che, raccolti, realizzavano quell'ideale cammino di perfezionamento e apprendimento che avrebbe dovuto portare alla formazione non solo dell'erudito ma anche, a conti fatti, del buon cittadino.

MARINA VAVASSORI

LA COLLEZIONE DI LAPIDI CAMUNE DI GIACOMO SIMONI

Ateneo – 10 gennaio 2018

"Il fu Giacomo Simoni caldissimo amatore delle cose patrie e forse il più ricco della Valle, deplorando il pericolo di distruzione in cui trovavansi parecchie lapidi romane patrie, acquistolle e le immurò nel giardino della bella casa di sua abitazione in Bienno". Così si esprimeva Gabriele Rosa[1], parlando della collezione Simoni, risalente al 1786. Essa comprendeva reperti provenienti da varie località della Val Camonica: Berzo, Cividate, Esine,Malegno, Ossimo. Alcuni erano noti da molto tempo, come ci informano le antiche fonti epigrafiche. Nel *Codex Ferrarinus* (fine 400) sono citate le due are funerarie di Malegno; nel *Codex Corsinianus* (1519 circa) sono già menzionate l'ara sacra di Berzo, la base funeraria di Cividate e l'ara sepolcrale di Ossimo, mentre l'ara con piccolo ritratto di Cividate è edita da Sebastiano Aragonese nel 1564[2]. Infine l'epistilio in onore di Druso da Esine era conosciuto fin dal '600 e fu pubblicato da Ormanico[3].

Nel secolo successivo, esattamente nel 1843, il conte Paolo Vimercati Sozzi, durante il suo viaggio in Val Camonica, aveva occasione di visitare la collezione e di effettuare un sommario disegno della raccolta, tuttora conservato in uno dei suoi manoscritti[4]. (Fig. 1) In questo schizzo si identificano abbastanza chiaramente tredici reperti con iscrizione, uno con bassorilievo forse di Eracle, ora introvabile, e un mezzo mascherone da fontana, che potrebbe essere quello da poco ritrovato nel deposito del Museo Archeologico di Bergamo (inv. 4039).Una ricostruzione ideale della collezione mediante la sostituzione dei pezzi disegnati con quelli reali tuttora esistenti può aiutare a comprendere l'importanza della raccolta (Fig. 2)[5], inquadrabile cronologicamente fra il I e il II sec. d. C. Quattro frammenti sono meno appariscenti, ma non

[1] G. Rosa, *Lapidi romane della Valle Camonica trasportate nel Museo di Bergamo*, Bergamo 1850, p. 8.

[2] *Monumenta antiqua urbis et agri Brixiani*, n. 189.

[3] P. P. Ormanico, II, *Della stima che religiosamente facevano gli Antichi de sepolcri; e di alcune sepolcrali inscrittioni ne Camuli*, Brescia 1639, pp. 2-3.

[4] P. Vimercati Sozzi *Studi preliminari sull'illustrazione delle Lapidi nel mio Museo ed altre Bergomensi, ms* ,1843-61 (Biblioteca Civica "A. Mai", Bergamo, MMB 169), f. 9.

[5] L'intero catalogo è pubblicato in "Notizie Archeologiche Bergomensi", 24, 2016: D. Fasolini-M. Vavassori, *Le collezioni di lapidi camune nel Museo Archeologico di* Bergamo, pp. 159-186. Ad esso si rimanda per i dettagli.

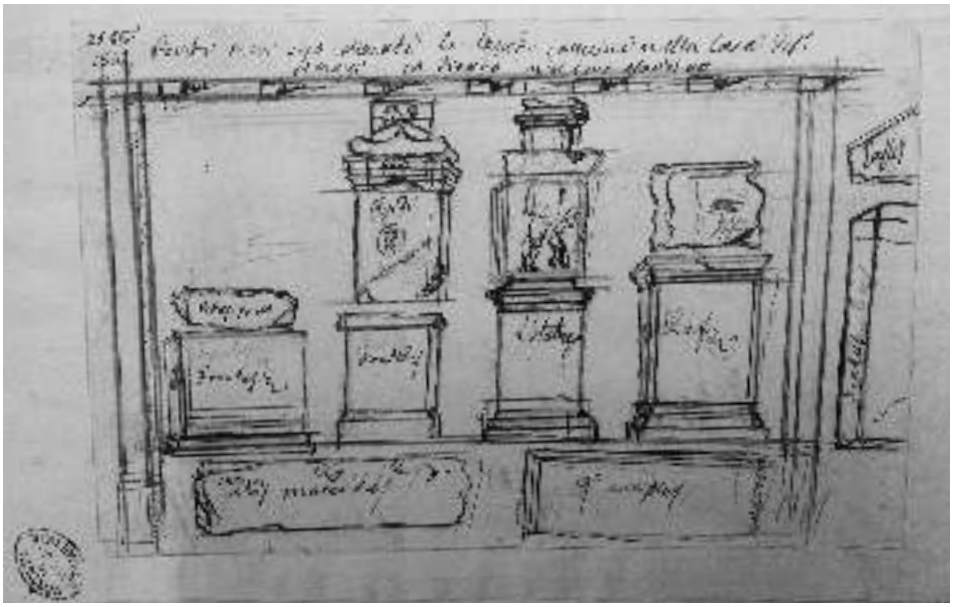


Fig. 1. Disegno della collezione Simoni eseguito dal conte Paolo Vimercati Sozzi (da VIMERCATI SOZZI, ms, 1843-61, f. 9).

Fig. 2. Ricostruzione della collezione Simoni mediante sostituzione dei reperti disegnati da Sozzi con quelli reali tuttora esistenti.

meno significativi, dato che in due di essi (da Cividate e da Borno) si nominano degli evergeti, che fecero donazioni probabilmente a vantaggio della comunità e negli altri due (entrambi da Cividate) si ricordano personaggi di origine locale. Tre pezzi sono di carattere sacro: una mensa per tutti gli dei offerta da *Caius Pladicius Reburrus* autoctono di Cividate, un'ara consacrata alle Fonti, divinità non altrove attestata in Cisalpina, da parte di *Marcus Antonius Stephon* di Berzo inferiore e una piccola ara per Silvano dedicata da due liberti *(Lucius Saeconius Zosimus* e *Lucius Saeconius* …) di Cividate. L'epistilio di Esine mostra un'interessante iscrizione onoraria commemorativa di Druso Cesare, figlio di Germanico, la più antica della collezione, mentre una piccola ara funeraria cividatese conserva, entro piccolo medaglione, una testa femminile riferibile a *Elpis*, citata nell'epigrafe. Infine meritano particolare attenzione per la storia che li accompagna quattro reperti sepolcrali: una base da Cividate, offerta ai genitori da due fratelli, di cui il primo nominato, *Quintus Antistius Valens,* ha la carica di duoviro, che lo eleva nel ceto dirigente; un'ara da Ossimo inferiore dedicata dal marito, pure duoviro, *Lucius Sasius Secundus,* all'incomparabile moglie *Rufia Tertia*; un'ara da Malegno per i genitori da parte di due altri fratelli, *Caius Gavius Primus* e *Lucius Gavius Fronto*; infine, sempre da Malegno, l'ara che il padre *Lucius Statius Valens* dedica al figlio carissimo *Statius Capito*, oltre che a se stesso.

La variegata collezione restò alla famiglia fino al 1849, poi fu trasferita a Bergamo. Nella traslazione dei pezzi ebbe senz'altro un ruolo decisivo il suddetto conte Sozzi, che, rimasto impressionato da tale raccolta, sicuramente si diede da fare perché in qualche modo cambiasse destinazione. Di fatto l'Ateneo di Scienze Lettere ed Arti di Bergamo, di cui faceva parte il conte, depositario delle lapidi bergamasche, si preoccupò di acquisire anche quelle della collezione Simoni.

Nell'archivio dell'Ateneo è conservato il carteggio relativo a questa traslazione. Il 31 gennaio 1847 il presidente dell'Ateneo Pietro Moroni scriveva ai fratelli Simoni (si tratta di Antonio, Paolo e Orazio, eredi del raccoglitore Giacomo), per richiedere la collezione, facendo leva sull'amor patrio della famiglia e sulla sua generosa disponibilità verso la cultura e la gloria "del nostro bel paese". In un museo pubblico si potevano raccogliere i reperti sparsi in collezioni private a beneficio della cultura generale. Eccone due stralci:

> …Nutriva questa Accademia da longo tempo vivo il desiderio di poterlo arricchire dalle molte sue grandi iscrizioni romane che la di lei famiglia possiede raccolte in Valle Camonica…
> …Pieni della maggior confidenza ci facciamo a pregarli di voler concedere a questo patrio museo gli accennati monumenti, che poi verrebbero locati degnamente con ogni più opportuna indicazione dei generosi donatori.
> Nella speranza di una favorevole adesione, l'Accademia ha già disposto l'occorrente fondo onde sopperire alla spesa del trasporto degli oggetti domandati…[6].

[6] Archivio Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti di Bergamo, Busta 23, fasc. 239, 2.

Contemporaneamente il Presidente Moroni si rivolgeva alla Congregazione Municipale, perché cooperasse all'intento di trasferire a Bergamo le lapidi, invito ben accolto dal Municipio, come dimostra la risposta del mese successivo da parte del Podestà Guglielmo Lochis[7].

Sollecitata dall'Ateneo e dalla Congregazione Municipale di Bergamo, la famiglia decise di acconsentire. Così nel gennaio del 1850 avvenne il trasporto, non senza qualche difficoltà, come apprendiamo da due lettere di Orazio Simoni indirizzate al presidente dell'Ateneo Pietro Moroni.

Nella prima lettera del 3 gennaio si legge:

> …L'intiero carico adunque sarà di quattro o cinque carretti da buoi, e per codesto Istituto siano quattro, siano cinque resterà uguale la spesa, perché il praticato per la traduzione, sia di ferro, sia di biada da qua a Bergamo e viceversa, è di cinque soldi al pezzo…[8].

Tutto era pronto per il trasporto dei pezzi, ma la caduta della neve creò qualche problema.

Così scrive Orazio Simoni il 15 gennaio:

> Il giorno in cui questi carradori dovevano caricare le note lapidi cadde la neve, e perciò, quale adducendo una scusa quale un'altra, tutti si rifiutarono di partire, e pretendevano aumento di prezzo. Quindi mi sono invece approfittato del carrettiere Bona di Cogno, il quale viene costì a caricare del sale, e che si offrì al prezzo consueto e già convenuto di soldi cinque al pezzo.
> I pezzi che le spedisco fra grandi e piccoli sono sedici, cioè quattrodici aventi iscrizioni, altro con bassorilievo. Quanto al sedicesimo è un mezzo mascherone che direbbesi essere stato una bocca da fontana…
> ……
> P.S. Tre carretti furono caricati ieri, e due si dovevano caricare questa mattina, quando, cadendo questa mattina nuovamente la neve, non solo si sospende di caricare le tre qui rimaste, ma sento che si vuol ritardare la condotta anche di quelle più pesanti già tradotte ieri a Cogno…[9].

Nella lettera si parla di quattordici pezzi con iscrizioni, ma nel disegno di Sozzi se ne individuano solo tredici e tredici sono quelli noti. Può darsi che Simoni si sia sbagliato o che un reperto sia andato perduto[10].

Pur non avendo altri dettagli sul prosieguo della spedizione, siamo certi che alla fine essa ebbe buon esito e i reperti giunsero finalmente a Bergamo; della loro sistemazione furono incaricati Pietro Moroni e Guglielmo Lochis. Alcune delle lapidi "di rilevante mole" furono provvisoriamente collo-

[7] *Ibidem*, Busta 23, fasc. 239, 3 e 5.
[8] *Ibidem*, Busta 23, fasc. 242,1.
[9] Ibidem, Busta 23, fasc. 242,2.
[10] Per le ipotesi possibili sul quattordicesimo reperto, v. articolo cit. in nota 5, p. 159.

cate nel cortile del conte Giacomo Ragazzoni; successivamente si provvide a realizzare il disegno dell'architetto Raffaello Dalpino per un'adeguata collocazione di tutto il materiale epigrafico all' interno dell'Ateneo[11], per cui anche la collezione Simoni fu accolta nella sede storica dell'Ateneo in Città Alta nel 1859 e subì in seguito la sorte di tutti i reperti bergomensi, trasferiti alla Rocca nel 1933 e finalmente in Cittadella, nell'attuale Museo, nel 1960.

Tutto sembra compiuto, ma non è così, perché la storia dei trasferimenti non è finita, come rivelano i documenti conservati nell'archivio della Soprintendenza archeologica lombarda e del Comune di Bergamo.

Proprio all'8 marzo del 1960 risale un'interessante lettera del Prof. Mirabella Roberti, Soprintendente alle Antichità della Lombardia, rivolta all'Ispettore onorario Prof. Giuseppe Bonafini, nativo di Cividate Camuno, che da oltre trent'anni si adoperava per la realizzazione di un Museo archeologico a Cividate:

> Caro Prof. Bonafini,
>
> ....
>
> Sto riordinando le epigrafi del Museo di Bergamo e sto provvedendo alla nuova sistemazione del Museo. Mi occupo ora delle iscrizioni della Val Camonica, con una certa tristezza vedendole fuori sede. Ma è un dono dei Simoni di Bienno e non c'è speranza di dirottarle per il luogo d'origine. D'altra parte non posso nemmeno dire che ci sia un museo in previsione a Cividate. Tutto tace lassù.
>
> ....
>
> Farò propaganda per la Val Camonica e i Camunni[12].

Il messaggio augurale che conclude la lettera sottolinea l'intenzione di Mirabella di provvedere a un possibile trasferimento di reperti.

Da un'altra lettera del 3 luglio 1960, scritta da Giuseppe Bonafini, si apprende che è avvenuto un incontro a Bergamo, dal quale il professore ha sentito rinascere la speranza di giungere alla realizzazione del Museo di Cividate; si accenna inoltre al proposito del soprintendente Mirabella di far donare al Museo di Cividate "le numerose lapidi frammentate che non sono state esposte nel Museo di Bergamo". Bonafini spera di ottenere anche i doppioni dei bolli laterizi e molti altri piccoli oggetti ed esorta Mirabella a darsi da fare in tal senso. "Veda proprio, Sig. Soprintendente, se può ottenere dal sindaco di Bergamo qualche cosa, battendo il ferro intanto che è caldo"[13].

L'invito di Bonafini venne accolto da Mirabella nel 1973, quando sembrava che fosse imminente l'inaugurazione del Museo di Cividate, i cui lavori erano iniziati nell'ottobre del 1971. Purtroppo però il prof. Bonafini era ormai scomparso fin dal dicembre del 1964.

---

[11] *Ibidem*, Busta 23, fasc. 245,23 e Busta 24, fasc. 247,8.

[12] Archivio Soprintendenza per i Beni Archeologici della Lombardia, cartella VII-Musei, Cividate Camuno, Museo Archeologico, 3.

[13] *Ibidem.*

In data 20 gennaio 1973, il soprintendente scrive con particolare diplomazia al sindaco Pezzotta di Bergamo, offrendogli in cambio di tre iscrizioni camune la laminetta bronzea bergomense depositata a Milano:

> È da qualche mese compiuta la costruzione in Cividate Camuno del Museo Archeologico della Val Camonica…
> Sarei lieto se la Sua Amministrazione volesse contribuire alla dignità del nuovo Museo depositando in quella sede tre iscrizioni camune che sono nel Museo Archeologico civico di Bergamo…
> Desidero farLe presente che la ricca raccolta epigrafica del Museo – una delle più significative della Lombardia – non ne sarebbe in alcun modo menomata e che questa Soprintendenza, in riconoscimento del cortese assenso, provvederebbe a depositare nel Museo di Bergamo un'iscrizione in lamina di bronzo piuttosto rara scoperta in città alla fine dell'800.
> Confido che Ella voglia comprendere le ragioni che mi muovono nella richiesta, l'opportunità che il Museo della Valle- finalmente dopo 15 anni di tentativi e di rimandi costituito – abbia questi documenti che in passato sono stati asportati dalla loro sede per salvarli dalla dispersione.
> La Sua Città darebbe, oltre che un contributo di cultura di primo piano, una prova di cordiale amicizia ad una fervida valle bresciana, che finalmente dà valore ad un aspetto importante della sua storia[14].

In realtà si tratta di quattro reperti, non tre, documentati da un disegno conservato nella Soprintendenza lombarda insieme alla copia della lettera, datato 24 gennaio e mai spedito. (Fig. 3). Nel disegno sono riconoscibili i quattro reperti sepolcrali, una base e tre are, di cui si è parlato all'inizio. Occorre precisare che il Soprintendente già dal 1960 intendeva trasferire la laminetta da Milano a Bergamo, come è testimoniato da due documenti conservati all'Archivio del Comune di Bergamo[15]; l'offerta di scambio è perciò fasulla, è solo un espediente per fare pressione sulla Giunta. Comunque, prima di accogliere l'istanza di Mirabella, il sindaco chiede il parere dell'Architetto Angelini, Conservatore onorario presso il Museo Archeologico, il quale appoggia la richiesta del Soprintendente e lo scambio[16]. Il 4 aprile 1973 la questione viene sottoposta alla Giunta, che successivamente esprime la sua determinazione.

> La Giunta municipale in seduta del 10 aprile 1973, su relazione dell'Assessore Prof. Fornoni e dopo diffusa discussione con l'intervento del Sindaco e di tutti gli Assessori presenti ritiene di non aderire alla richiesta di deposito a tempo indeterminato delle tre iscrizioni camune, in quanto il Museo Archeologico di Bergamo non può restare per sempre privo di tali preziosi reperti.

[14] *Ibidem.*
[15] Archivio Comune di Bergamo, Categoria 9, Istruzione n, 7238-Varie Museo Archeologico.
[16] *Ibidem.*

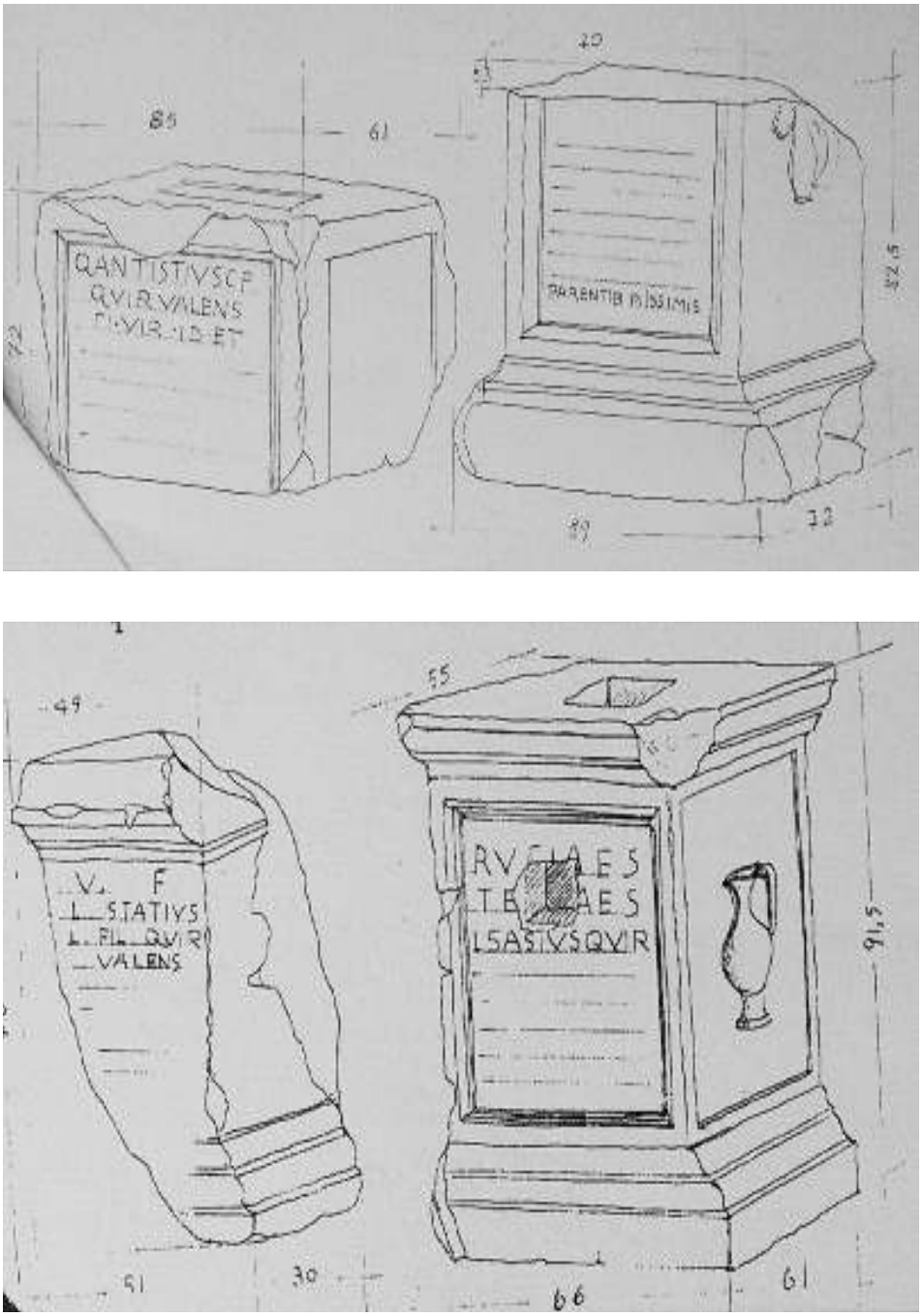


Fig. 3. Disegno dei quattro reperti da trasferire a Cividate Camuno (da un foglio conservato nell'Archivio della Soprintendenza per i Beni Archeologici della Lombardia).

> Tuttavia, al fine di andare incontro al desiderio del Soprintendente alle Antichità della Lombardia, DETERMINA di consentire il deposito delle predette tre iscrizioni camune presso il Museo Archeologico della Val Camonica in Cividate Camuno, limitatamente alla durata di 2 anni, accettando in cambio il deposito presso il Museo di Bergamo di una iscrizione in lamina di bronzo scoperta in città alla fine dell'800[17].

Risulta chiaro che la Giunta dà l'assenso soltanto per un deposito temporaneo. Mirabella comunque, ugualmente soddisfatto, prima ancora di ricevere la conferma da parte del Sindaco[18], il 7 luglio 1973 scriveva al Presidente del Consiglio della Comunità montana di Valle Camonica, Giovanni Minelli, comunicandogli quanto ottenuto dalla Giunta:

> Ho potuto ottenere dall' Amministrazione Comunale di Bergamo che alcune epigrafi provenienti dalla Val Camonica siano depositate nel Museo Archeologico di Cividate.
> La Giunta ha voluto assumere l'impegno solo per il periodo restante delle sua giurisdizione, cioè per 2 anni.
> Ma è evidente che i grossi blocchi di pietra non potranno essere trasportati su e giù come biscotti e la nuova Giunta confermerà il deposito…[19].

Si deve sottolineare che le tre iscrizioni, così citate anche dalla Giunta, sono diventate nella sua lettera "alcune epigrafi"; una simile espressione ("alcune delle iscrizioni camune") ritorna nella lettera di ringraziamento da lui scritta al sindaco il 3 agosto 1973, alla vigilia della partenza del carico[20].

Un appunto del sig. Giacomini, conservato nella Soprintendenza di Milano, in data 4 agosto 1973 riferisce che le pietre, diventate ormai quattro, non tre, sono prossime ad essere inviate a Cividate Camuno tramite una ditta specializzata: "lunedì o martedì prossimi". Il trasferimento perciò avviene il 7 o l'8 agosto.

I quattro pezzi tornavano a Cividate con qualche anticipo, visto che il Museo non era ancora pronto; sarà inaugurato soltanto nel 1981, sotto la soprintendenza di M. Giuseppina Cerulli Irelli. Come aveva previsto Mirabella, i quattro pesanti reperti non furono mai ricollocati a Bergamo e le Giunte successive se ne dimenticarono.

Attualmente perciò, delle tredici lapidi della Collezione Simoni, quattro si trovano nel Museo archeologico nazionale della Valle Camonica, in deposito divenuto perpetuo, ma senza regolare ulteriore concessione del Comune di Bergamo, le altre nove nel Civico Museo archeologico di Bergamo.

---

[17] *Ibidem.*

[18] *Ibidem*, in data 9 luglio 1973.

[19] Archivio Soprintendenza per i Beni Archeologici della Lombardia, cartella VII-Musei, Cividate Camuno, Museo Archeologico, 3.

[20] Archivio Comune di Bergamo, Categoria 9, Istruzione n, 7238-Varie Museo Archeologico.

Piacevoli conversazioni in Ateneo

LAURA BRUNI COLOMBI

NON CERCATE LA CUCCAGNA. TRA MITO E TRADIZIONE UNA STORIA LUNGA SECOLI

Ateneo – 6 dicembre 2017

C'è un luogo lontano lontano dove, così si racconta, succulenti manicaretti si autoproducono in quantità per poi farsi allegramente ingoiare dalle bocche dei fortunati viandanti che passano di lì. È il Paese di Cuccagna, seducente abbaglio dell'immaginazione che conforta e distoglie dalla dura realtà del quotidiano. Per comprendere appieno il ruolo culturale che simili fantasie hanno rivestito, soprattutto nella prima età moderna, occorre dunque partire dal dato concreto. Sarà utile pertanto tracciare, almeno in sintesi, la situazione alimentare di quel periodo, in considerazione del fatto che, della totalità dei testi che citano il nome di Cuccagna o di luoghi fantastici ad essa comunque riconducibili, più della metà sono cinquecenteschi.

Va innanzitutto premesso che a dominare la quotidianità delle masse era la fame. Non sempre fame vera, perché fortunatamente non tutti i giorni erano grami, ma fame come cronica minaccia. Un incubo ricorrente e ossessivo che ha percorso, in tutta Europa, i secoli che vanno dal basso medioevo al primo Settecento, un incubo che si è fatto sempre più concreto man mano che si andavano riducendo le aree boschive a vantaggio di quelle coltivate. Può a prima vista sembrare un paradosso, ma non è così. Gli strati inferiori della popolazione fino a tutto il tardo medioevo avevano potuto contare, all'interno delle riserve signorili, sullo sfruttamento del bosco e sull'allevamento brado, pratiche che, seppur clandestine, consentivano di introdurre nel regime alimentare un certo apporto carneo, appena ai limiti della sufficienza ma garantito. A partire dalla metà del XVI secolo invece il consumo di carne incominciò a diminuire, diventando sempre più appannaggio esclusivo delle classi abbienti, mentre simmetricamente aumentava, per le grandi masse, la dipendenza dai cereali.

Le origini di questa involuzione vanno ricercate nei secoli precedenti. Durante il Trecento morbi e carestie – famosa è la peste che funge da antefatto al *Decameron* del Boccaccio – avevano falcidiato la popolazione europea riportando in equilibrio la bilancia che regola il delicato rapporto tra le risorse disponibili e il numero dei consumatori. Di conseguenza era ripartita la crescita demografica, la quale però richiedeva di pari passo un aumento di produzione, di fatto impossibile perché in agricoltura non erano state avviate sostanziali innovazioni in grado di accrescere la resa dei cereali tradizionali. Solo più tardi, a crisi alimentare ormai conclamata, sarebbero

stati introdotti cereali maggiormente produttivi come il grano saraceno e il mais. Non restava perciò che un'unica strada: allargare le superfici coltivate a danno del boschivo e del pascolo. Se il bosco e il pascolo si riducono, cala la quantità di carne disponibile e sempre più si dipende dal consumo di cereali, che di per sé rappresenta un grosso rischio in quanto è tragicamente esposto ad ogni variazione del clima.

Ci si potrebbe domandare come mai l'aumento di popolazione non abbia portato ad incrementare l'allevamento e viceversa si siano riconvertiti a semina i pascoli e i boschi. Una prima ragione è di ordine culturale. Era impensabile infatti concepire la carne come cibo per tutti perché da secoli essa era considerata un alimento altamente selettivo, simbolo della forza e del potere, retaggio questo della cultura barbarica che, avvalendosi soprattutto della caccia per l'approvvigionamento alimentare, identificava in colui che mangia più carne il cacciatore più abile e più vigoroso. Viceversa il pane era visto come "il cibo" per antonomasia, un archetipo ereditato dalla cultura mediterranea, basata sulla pratica agricola, e poi reinterpretato dalla religione cristiana: il grano è il dono della madre terra, è il corpo di Cristo, è *il nostro pane quotidiano*. L'altra ragione, non meno determinante, è di natura fisiologica: Fernand Braudel ha calcolato che un ettaro coltivato a grano con le tecniche del tempo era in grado di fornire 1.500.000 calorie, mentre un ettaro destinato all'allevamento ne forniva solo 340.000[1].

Durante tutto il XV e il XVI secolo perciò furono dissodate sempre più ampie porzioni di terreno. Ciò rappresentava un enorme vantaggio economico per i nobili proprietari: lo sfruttamento della terra infatti alimentava i mercati urbani, divenuti molto redditizi dal momento in cui gli apparati di corte avevano incominciato a espandersi e le città a crescere richiedendo di essere rifornite dal contado. In questo modo i contadini, non solo venivano progressivamente deprivati di quel bosco in cui tradizionalmente si erano procacciati un poco di carne, ma erano anche costretti a cedere il meglio della produzione agricola accontentandosi dello stretto indispensabile, in sostanza i cereali minori (sorgo, spelta, miglio, panìco) con cui facevano polente – largamente usate perché non necessitavano del forno a pagamento monopolio del signore – ma anche pane, al quale si ricorreva appena possibile in virtù del suo valore simbolico quasi sacrale.

A proposito del pane, si deve registrare un cambiamento in peggio. Durante tutto il medioevo in campagna il pane veniva impastato con farine di cereali inferiori miscelate a dosi variabili di farina di frumento, mentre in città tutta la popolazione consumava pane bianco. In età moderna invece, per rispondere all'aumentato fabbisogno di cui si è detto, si abbassa la qualità delle farine anche in città: il pane bianco diventa esclusivo appannaggio delle classi alte e i pani scuri e grossolani confezionati con varie miscele vengono destinati al popolo. Il significato semantico che il *pan bianco* e il *pan di*

[1] Jean-Louis Flandrin, *I tempi moderni* in Jean-Louis Flandrin e Massimo Montanari (a cura di), *Storia dell'alimentazione*, Bari 1997, p. 429.

fava portavano con sé – cittadino l'uno, rustico l'altro – era tanto forte che l'ingresso del *pan di fava* in città fu avvertito come grave segno di recessione. È quello che si legge in un componimento di Giulio Cesare Croce – il capocomico cinquecentesco autore del *Bertoldo* – dal titolo *Contrasto del pane di formento con quello di fava,* nel quale il *pan di formento* ingiunge al *pan di fava* di andarsene perché la sua presenza in città rappresenta un inaudito stravolgimento dell'ordine naturale delle cose: "E però io ti torno a replicare / che tu torni di fuora fra i villani, / perché in luogo civil non dei da stare"[2].

Un celebre dipinto di Annibale Carracci, *Il Mangiafagioli* (1583) conservato a Roma alla Galleria Colonna, può essere considerato il paradigma della situazione alimentare delle masse: un contadino siede a tavola davanti a un piatto di fagioli, un po' di pesce secco e qualche ortaggio, vale a dire tutto il companatico che, in una misera economia di sussistenza, ci si può permettere. In fondo è una giornata buona e questo spiega la soddisfazione con cui il contadino porta voracemente il cucchiaio alla bocca, ma intanto la rozza mano stringe il tozzo di pane, quasi a proteggerlo. Il contadino sa che il suo regime quotidiano è molto fragile, perché d'inverno l'orto si fa più avaro e in primavera le povere scorte della dispensa incominciano ad esaurirsi. Per sopravvivere, allora, ci si potrà affidare a una cosa sola: sarà il pan di fava del mangiafagioli, sarà la ben nota polenta bigia di Tonio dei Promessi Sposi, ma sempre di cereali si tratta. Basti pensare alle razioni di cibo che la Misericordia Maggiore di Bergamo – e la stessa cosa accadeva in tutte le città – dispensava ai poveri: qualche legume, un po' di vino, ma soprattutto pane. Come si evince dalle disposizioni che regolavano le suddette elargizioni, era soprattutto il numero dei pani ad essere accuratamente adeguato alle diverse situazioni di bisogno[3]. E ancora da grani erano costituite le scorte che venivano accantonate per far fronte alle emergenze[4].

Le carestie si sono patite da sempre ma in età moderna, dopo che si è demandata ogni possibilità di sopravvivenza ai cereali, la situazione si fa più critica e può diventare drammatica da un momento all'altro perché basta un capriccio del tempo: "Ohimé Ciel, che freddo è questo / che consuma le persone / […] ben han danno i cittadini / e patiscon doglie strane, / ma stan peggio i poverini, / che non ponno aver del pane, / che si muoion nelle tane"[5]. Il nesso è evidente: per individuare le cause dell'impressionante se-

---

[2] Giulio Cesare Croce, *Contrasto del pane di formento e quello di fava per la precedenza*, Bologna 1617, p. 3, pubblicato in Massimo Montanari, *Nuovo Convivio*, Bari 1991, pp. 185-186. A proposito della gerarchia del pane e del suo valore di *status symbol* si veda Piero Camporesi, *Il pane selvaggio*, Milano 2004, pp. 149-150.

[3] Angelo Roncalli, *La Misericordia di Bergamo e le altre istituzioni di beneficenza amministrate dalla Congregazione di Carità*, Bergamo 1912, pp. 72-80.

[4] Ivi, pp. 84-85.

[5] Giulio Cesare Croce, *Lamento della povertà per l'estremo freddo del presente anno*, Bologna 1587, citato in Piero Camporesi, *Il pane…* cit., p. 90.

Il *Lamento* è consultabile al seguente indirizzo internet: badigit.comune.bologna.it/GCCroce/croce_new/17_IX_198.pdf

quela di carestie che si è innescata a partire dall'ultimo quarto del XVI secolo fino a tutto il XVII, occorre tener conto del sensibile deterioramento del clima verificatosi in Europa durante questo periodo.

Quando il raccolto va male, nei palazzi si può ridimensionare il consumo del pane, tanto si mangerà ancora più carne: sarà un problema di salute, anche grave perché la gotta dilaga, ma non è fame. Fuori dai palazzi invece è una vera catastrofe: "E se vedesti quanti al solar raggio / stanno a scaldarsi miseri e tapini, / che di fame patiscon grave oltraggio. / […] Le guance afflitte, scolorite e smorte, / ch'altro non rappresentano a chi vede, / che l'immagine istessa della morte"[6]. Questo quadro atroce tratteggiato dallo scrittore non è un'iperbole ad effetto, bensì un dato di fatto davvero riscontrabile, soprattutto nelle campagne: in periodi di emergenza i contadini, oltre a non poter fare molto affidamento su aiuti più o meno organizzati, si vedevano prosciugare dal mercato di città le già scarse risorse disponibili poiché ai padroni conveniva più che mai approfittare dell'aumento della domanda per vendere a un prezzo più alto. E così ci si arrangiava con il cosiddetto *pane di carestia*: lo si faceva con qualsiasi cosa, in una sorta di china discendente, con i cereali destinati a mangime per animali, con i legumi, con le ghiande, con i semi selvatici, con le radici, infine addirittura con la terra variamente mescolata[7]. Inoltre la sapienza popolare aveva insegnato ad aggiungere, in dosi sempre più massicce man mano che la carestia si aggravava, anche farine di semi capaci di mitigare i morsi della fame perché blandamente narcotici, come il papavero, o leggermente allucinanti, come la canapa[8].

È in quest'ottica di rassegnata rimozione che si colloca il ricorso al sogno come mezzo efficace per sopportare l'alea della fame. E poiché nel mondo dei sogni tutto è possibile, nulla impedisce di immaginare per sé un'abbuffata colossale, anche perché i modelli che sono sotto gli occhi di tutti, in una società profondamente divaricata, non conoscono vie di mezzo e perciò chi ha poco o nulla da mettere sotto i denti non si accontenta di desiderare il necessario, ma sogna di mangiare fino a non poterne più.

Ecco allora che, già dalle soglie dell'età moderna, torna in auge il vecchio mito di Cuccagna[9], il paese dove si mangia a crepapelle, comparso nell'immaginario collettivo fin dal medioevo. La prima citazione di cui si ha notizia è contenuta in una poesia goliardica del XII secolo, un canto di chie-

---

6 Giulio Cesare Croce, *Banchetto de' malcibati*, Bologna 1591, p. 24. L'edizione è consultabile integralmente in Google Books.

7 Diversi modi di confezionare pani di carestia sono proposti in Giovan Battista Segni, *Discorso sopra la carestia e fame,* Ferrara 1591. L'edizione intitolata *Discorsi intorno la carestia e fame*, Bologna 1605, è consultabile integralmente in Google Books.

8 Cfr. Piero Camporesi, *Il pane*…cit., pp. 151ss.

9 La Cuccagna deve probabilmente il proprio nome alla voce gotica *köke* indicante il cucinato, da cui l'inglese *cook* o il tedesco *küchen.* Cfr. Giacomo Devoto, *Avviamento alla etimologia italiana*, Milano 1979.

rici vaganti[10] in cui un *abbas cucaniensis*, un abate della cuccagna, guida il suo manipolo di adepti a gagliarde bevute in osteria: "Ego sum abbas Cucaniensis et consilium meum est cum bibulis"[11]. Il primo documento invece che introduce il lettore fra le strade del paese di Cuccagna è un *fabliau*[12] duecentesco, il cosiddetto *Fabliau de Cocagne*, nel quale è descritta per la prima volta quella *Cocania* che, posta in un sito vago e lontano, si presenta come luogo di delizie, anche gastronomiche. Soprattutto carne, tanta carne, quella carne la cui abbondanza era anche allora un sogno da sognare, sebbene ancora sufficientemente disponibile sul desco delle masse contadine:

> Esistono molte più delizie in quella terra, / poiché di pezzi di carne arrostita e prosciutto / sono circondati i campi di frumento. / Per le strade vengono arrostite / grasse oche che ruotano / da sole irrigate / con bianco condimento di aglio. / Vi dico ancora che dappertutto / per i cammini e per le strade / si trovano tavole apparecchiate, / con tovaglie bianche, / dove si può bere e mangiare / quel che si vuole senza problemi / [...] ciascuno prende tutto quel che il suo cuore desidera / [...]carne di cervo o di uccello, / arrosto o in zuppa, / senza pagar nulla[13].

Là scorre un ruscello metà di vino rosso, metà di vino bianco, del migliore che si può desiderare, e le case sono fatte di storione con le travi di prosciutto e le staccionate di salsiccia. Insomma è già delineato con contorni precisi quel luogo di utopia gastronomica, dove il cibo è inesauribile e a portata di mano e dove il paesaggio stesso altro non è che quell' iperbolico e festoso accumulo di succulente vivande che popolerà ricorrenti fantasie nei secoli a venire.

La Cuccagna in senso stretto nasce dunque nel medioevo, ma affonda le sue radici in tempi ben più remoti. Essa viene plasmata infatti su fantasie ancestrali che fanno parte della cultura umana fin dai suoi albori in quanto rispondono a un bisogno psicologico fondamentale: ogni uomo, in ogni tempo e in ogni luogo, desidera essere felice e quindi coltiva il sogno di un'esistenza che non sia schiava del bisogno, che sia esente dai dolori e dalle fatiche del vivere, comprese soprattutto quelle legate alla necessità imprescindibile per sua natura, cioè il cibo. Numerosi sono i miti primitivi in cui è

---

[10] *Carmina Burana*, CB 222, v. 1. I *Carmina Burana* sono un corpus di 228 componimenti poetici, la maggior parte in latino medievale e altri in alto tedesco, raccolti in un manoscritto miniato redatto su 112 fogli di pergamena, proveniente dall'abbazia di Benediktbeuern, ora conservato alla Biblioteca Statale di Monaco.

[11] Io sono l'abate di Cuccagna e il mio Consiglio è coi bevitori.

[12] I *fabliaux*, brevi racconti burleschi in versi ispirati dal meraviglioso come contrappunto del quotidiano, circolarono in Francia tra XII e XIV secolo formando quello che può essere considerato un vero e proprio genere letterario.

[13] Hilario Franco, *Fabliau de Cocagne. Mosaico testuale* in Hilario Franco, *Nel Paese di Cuccagna: la società medievale tra il bisogno e la vita quotidiana*, Roma 2001, p. 28. Il saggio contiene il testo integrale con traduzione a fronte.

possibile rintracciare i lontani antecedenti della Cuccagna. Nelle isole Marchesi, per esempio, si racconta che "la regione celeste è la terra felice, ricca di pasta fatta col frutto dell'albero del pane, di carne di maiale e di pesci: vi sono le donne più belle che si possano immaginare. Dall'albero del pomo cadono i frutti maturi e la ricchezza delle noci e delle banane non si esaurisce mai"[14].

Ricorrono, nell'immaginario delle culture primitive in ogni parte del globo, luoghi simbolici ormai perduti in cui la sintonia con la natura è ancora intatta. È così anche nell'età di Crono dei classici. Esiodo, nelle *Opere e i giorni*, formula per la prima volta il mito dell'età dell'oro:

> Erano i tempi di Crono, quand'egli regnava nel cielo; come dei [gli uomini] vivevano, senza affanni nel cuore, lungi e al riparo da pene e miseria, né per loro arrivava la triste vecchiaia, […] morivano come vinti dal sonno, e ogni sorta di beni c'era per loro; il suo frutto dava la fertile terra senza lavoro, ricco e abbondante, e loro, contenti, sereni, si spartivano le loro opere in mezzo a beni infiniti[15].

Il mito verrà poi ripreso da numerosi autori, tra i quali Ovidio che nelle *Metamorfosi* narra di questa trascorsa armonia come di un'eterna primavera tutta da assaporare:

> Libera, non toccata dal rastrello, non solcata dall'aratro, la terra produceva ogni cosa da sé e gli uomini, appagati dei cibi nati spontaneamente, raccoglievano corbezzoli, fragole di monte, corniole, more nascoste tra le spine dei rovi e ghiande cadute dall'albero arioso di Giove. Era primavera eterna: con soffi tiepidi gli Zefiri accarezzavano tranquilli i fiori nati senza seme, e subito la terra non arata produceva frutti, i campi inesausti biondeggiavano di spighe mature; e fiumi di latte, fiumi di nettare scorrevano, mentre dai lecci verdi stillava il miele dorato[16].

Sul mito dell'età dell'oro si sono costruite anche versioni popolari che rappresentano il precedente diretto della Cuccagna così come noi la conosciamo, dato che rendono più colorito, si potrebbe dire più godereccio, il mitico sogno della felicità. Un esempio è, nella *Storia vera* di Luciano di Samosata, l'Isola dei Beati posta oltre le Colonne d'Ercole, una città tutta d'oro che è luogo fantastico della vita spensierata e in cui fanno capolino alcuni degli aspetti più tipici della Cuccagna:

---

14 Vladimir Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate*, Torino 1972, p. 464.

15 Esiodo, *Le opere e i giorni*, vv.111-120 in Georges Menois, *La ricerca della felicità. Dall'età dell'oro ai nostri giorni*, Bari 2009, p. 25.

16 Pubblio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, vv. 101-112, traduzione di Mario Ramous, Milano 1992, pp. 12-13.

> […] la vite getta dodici volte l'anno, [...] invece di frumento le spighe in cima producono cialdoni belli e fatti, come fossero funghi. Fontane intorno alla città ce ne sono trecentosessantacinque di acqua, di miele altrettante, di unguento cinquecento, […] sette fiumi di latte, e otto di vino [...]. Non c'è bisogno di coppieri, perché intorno al banchetto sono grandi alberi di lucentissimo vetro, i quali per frutti producono tazze d'ogni fatta, e grandezza. Quando uno viene al banchetto, coglie una o due di quelle tazze, e se le mette innanzi e quelle subito da sé medesime si riempiono di vino[17].

Luciano compone questo racconto romanzesco nel II secolo, ma favolosi scenari di opulenza culinaria erano stati concepiti anche secoli addietro: ne sono prova certa i frammenti di alcuni commediografi contemporanei di Aristofane che Ateneo di Naucrati ha raccolto in una sezione dedicata dei *Deipnosofisti*. L'età dell'oro diventa negli *Anfizioni* di Teleclide una vera e propria festa per il palato: i pani si contendono le bocche degli uomini per essere ingoiati, i pesci entrano nelle case e si cucinano da soli, un fiume di brodo trasporta succulente carni ai divani, presso i quali scorrono anche ruscelli di salse calde[18]. Nella Terra dei Turi descritta da Metagene nei *Turiopersiani* i pani s'impastano da sé, i fiumi sono gonfi di carne, di schiacciatine, di seppie arrostite, di salsicce e mille altre squisitezze[19]. I *Minatori* di Ferecrate, scavando in un pozzo, scoprono che il regno dei morti è di gran lunga migliore di quello dei vivi: là sotto i morti, con pezzi di pane scavati a forma di cucchiaio, attingono dai fiumi pieni di polentina e di brodo nero che scorrono gorgogliando attraverso i sentieri, mentre budella farcite e salsicce bollite si riversano sulle rive come conchiglie e tordi ben arrostiti volano intorno alle bocche supplicando di farsi mangiare. Intanto fanciulle nel fiore della giovinezza, appena velate da una garza sottile, riempiono fino all'orlo le coppe di vino[20].

La Cuccagna fu concepita in una parte d'Europa fortemente influenzata nel medioevo dalla cultura celtica, nella cui mitologia sono infatti rintracciabili antecedenti importanti: nel regno del dio Oengus ci sono tre alberi sempre carichi di frutti maturi, un porco sempre pronto per essere mangiato e un boccale di birra sempre colmo fino all'orlo[21], a riprova del fatto che il desiderio alimentare costituisce presso ogni popolo un elemento fondante della materia mitico-religiosa. Si pensi al paradiso della religione islamica, che attende i buoni musulmani con vesti di seta, comodi letti, preziose suppellettili, fiumi di latte e di vino, giardini con alberi dai rami piegati fino a

---

17 Luciano di Samosata, *Storia vera*, Libro II. Il testo integrale tradotto è consultabile all'indirizzo internet http://www.filosofico.net/lucianostoriavera.htm

18 Ateneo, *I Deipnosofisti. Prima edizione italiana commentata su progetto di Luciano Canfora*, Roma 2001, vol. II, Libro VI, pp. 637-638.

19 Ivi, pp. 640-641.

20 Ivi, pp. 638-639.

21 Hilario Franco, *Fabliau…* cit., p. 43.

terra per il peso dei frutti pronti per essere gustati e così via. O al Paradiso Terrestre della tradizione giudaico-cristiana, che non a caso si chiama *Edhen*, in ebraico "luogo di delizie".

Molto vicine alla Cuccagna sono le versioni popolari del Paradiso Terrestre, quelle cioè che ne trasfigurano l'immagine secondo i desideri delle masse sottonutrite. Se ne trovano tracce ancora nell'epoca in cui già si era radicato nell'immaginario collettivo il paese di Cuccagna vero e proprio, così le due fantasie si sovrappongono e si confondono denunciando un'innegabile matrice comune.

> Nel Paradiso, lì presso la porta / Son arbor senza fine molto altani / Che le lor fronde son di marzapani, / Tal di grostate e di ciascun'altra sorta. / Qual è stracco per via qui si conforta, / Che quelli frutti son tutti fasani / Ben arrostiti, e posti fra dui pani / Salcize e becafichi hanno per scorta[22].

È un sonetto del *Bugiardello,* un libro di ventura che nel '500 ebbe grossa circolazione[23]. Si tratta di una sorta di gioco nel quale, con un tiro di dadi, viene estratto un sonetto con il quale si predice il futuro del giocatore. O meglio, si pretende di pronosticare il futuro poiché, per dirla con Tommaso Garzoni quando si rivolge ai *formatori de' pronostici*, la gente "si fa beffe del fatto tuo […] chiama il tuo taccuino un bugiardello"[24].

Bugia, dunque, stravolgimento della verità, negazione del dato di realtà. È in questo senso che, nella strutturazione del mito di Cuccagna, giocano un ruolo essenziale anche le tradizioni del Carnevale, il giorno in cui da sempre – fin dai Saturnali romani – ogni regola è sovvertita. I poveri, più di chiunque altro, hanno sempre patito il pesante condizionamento dei limiti: oltre a quelli imposti dalla religione e dalla natura, che in misura diversa riguardano comunque tutti gli uomini, i meno abbienti devono infatti fare i conti anche con quelli derivanti dalla condizione servile e dalla scarsità di mezzi. Dimenticarli per un giorno serve a sfogare, ma nello stesso tempo a contenere e a incanalare, le naturali esigenze represse di libertà. Tutto si svolge dentro il rituale della festa che finisce per rappresentare essa stessa un limite, perché fissa in modo molto rigido lo spazio e il tempo al di fuori dei quali regole e vincoli continuano ad essere molto forti[25].

Il "mondo alla rovescia" carnevalesco ritorna puntuale nel Paese di Cuccagna, dove vige il ribaltamento totale dell'ordine naturale delle cose: tutto ciò che è nella vita reale, fatta di fatica e di privazioni di ogni genere, là di-

---

22 In Giuseppe Cocchiara, *Il paese di Cuccagna e altri studi di folklore*, Torino 1980, p.163.

23 Cfr. Giuseppe Crimi, *Mostri, menzogne e meraviglie nel Bosadrello di Baldassarre da Fossombrone* in *Italique. Poésie italienne de la Renaissance* n. XVI, Ginevra 2013.

Consultabile all'indirizzo internet https://journals.openedition.org/italique/374

24 Tommaso Garzoni, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo,* discorso VIII, Venezia 1589, p. 117, consultabile integralmente in google book oppure edizione Millenium Einaudi, Torino 1996, p. 214.

25 Cfr. Umberto Galimberti, *Idee: il catalogo è questo*, Milano 1992, pp. 83-84.

venta il suo contrario. Il *Fabliau de Coquaigne* ci racconta che a Cuccagna "più si dorme e più si guadagna" e non serve faticare per riempire la pancia. Tanto è vero che il digiuno della Quaresima, che là cade ogni vent'anni, diventa addirittura una piacevole pausa tra una scorpacciata e l'altra[26]. Quello del cibo però in questo testo è solo uno degli aspetti del mondo alla rovescia, perché il cosiddetto mondo *a capinculo*[27] ribalta tutti gli altri aspetti del vivere, dal sesso al lavoro, dalla qualità della vita allo scorrere del tempo. Là ci sono donne bellissime e sempre disponibili che a loro volta possono prendersi pubblicamente tutti gli uomini che desiderano, piovono sacchi di monete, non ci sono divieti né scotti da pagare, zampilla senza sosta una fontana di eterna giovinezza, sono a disposizione di tutti abiti dai tessuti raffinatissimi e fogge sontuose, stivali e scarpe a iosa e così via. Tutti luoghi comuni che ritorneranno poi puntualmente nella geografia del Paese di Cuccagna[28].

Nel *Fabliau de Coquaigne* ancora non si fa menzione dell'elemento che diventerà poi l'icona stessa del paese di Cuccagna, cioè la *caldara* di maccheroni che compare nel *Decameron* di Giovanni Boccaccio, precisamente nella novella che narra di Calandrino, Buffalmacco e la pietra filosofale. I due protagonisti giungono nella terra dei Baschi, dove si trova la contrada di *Bengodi*, laggiù dove si legano le vigne con le salsicce:

> Eravi una montagna di formaggio parmigiano grattugiato, sopra la quale stavan genti che niuna altra cosa facevano che far maccheroni e raviuoli e cuocergli in brodo di capponi, e poi gli gittavan quindi giù, e chi più ne pigliava più se n'aveva; e ivi presso correva un fiumicel di vernaccia, della migliore che mai si bevve, senza avervi entro gocciola d'acqua[29].

L'immagine sarà poi ripresa lungo una tradizione che durerà nel tempo e la si troverà infatti rappresentata quasi sempre nelle varie incisioni cinque-sei-settecentesche che ritraggono il panorama di Cuccagna[30].

---

[26] Hilario Franco, *Fabliau…* cit., pp. 26ss.

[27] L'efficace espressione si deve a Piero Camporesi che ha usato la formula nei suoi lavori sul mondo alla rovescia.

[28] Ancora nel Settecento, nella celebre incisione *La Cuccagna Nuova* del bolognese Giuseppe Mitelli, sono ben riconoscibili i temi presenti nel trecentesco *fabliau*. Basta leggere qualche didascalia: "Fonte chi si lava il viso, ringiovanisce di che ettà desidera"; "Entrando in Cucagna se geta tuti li abiti lacerati e sono vestiti di drapi superbissimi"; "Chi più dorme, più guadagna". Il ribaltamento si espande poi in un crescendo che va oltre le immagini tradizionali: il re è il più goffo di tutti, i medici sono banditi, chi lavora va in prigione, le donne partoriscono saltando e ballando, le carrozze vanno senza cavalli e carrozzieri e così via.

[29] Giovanni Boccaccio, *Decameron,* giornata VIII, novella III, Torino 1992, vol. II, p. 908.

[30] Un ricco repertorio di incisioni raffiguranti il Paese di Cuccagna si trova in Giovanna Mori, Andrea Perin (a cura di), *Il mito del Paese di Cuccagna. Immagini a stampa della raccolta Bertarelli*, Pisa 2015. Le stampe della raccolta Bertarelli sono consultabili nella sezione "Stampe e incisioni" del sito Lombardia Beni Culturali.it.

Ricomponendo le informazioni ricavabili dal relativo patrimonio iconografico e testuale, si può tracciare una sintetica descrizione di questo luogo fantastico: il Paese di Cuccagna normalmente si raggiunge con un lungo viaggio verso ovest ed è circondato da fiumi o da fitte boscaglie o addirittura è un'isola in mezzo al mare; è quindi un luogo separato, difficile da rintracciare, tanto è vero che chi lo ha lasciato, e quindi lo può raccontare, non lo ritrova più. Di solito è formato da un giardino in cui si innalzano una o più montagne di formaggio che d'inverno si coprono di ricotta anziché di neve. Sulla loro cima bolle perennemente la famosa *caldara* in cui si cuociono maccheroni e ravioli che rotolano giù lungo i pendii per farsi mangiare a piacimento. Intorno scorrono fiumi di vino o di latte che vanno a formare ameni laghetti, mentre le fontane zampillano vino o olio. Le case sono fatte di cacio o prosciutti ed hanno i tetti di cialdoni e marzapani. Le strade sono lastricate di lasagne o fette di cacio o di prosciutto e dagli alberi pendono generi di varia sorte, soprattutto arrosti. Le vigne sono legate con file di salsicce, che in alcuni testi servono anche a legare asini o cani. Ovunque sono a disposizione per chiunque magnifici vestiti e comode calzature. C'è sempre la fontana d'eterna giovinezza e spesso la prigione per chi lavora.

Quasi sempre si trova il *Palazzo delle delizie* o *Serraglio delle allegrezze*, ovviamente anch'esso tutto da godere e da mangiare. Da una lettera del capocomico Andrea Calmo (Venezia 1510-1571) si viene a sapere che il *serajo de le alegrezze*[31] – luogo incantato in cui appagare tutti i sensi – è collocato in mezzo a una sorta di bosco di campanelle, cimbali e tamburini, che le scale sono di *pifari mantovani*, i muri di violini, i terrazzi di marzapane, le porte di torta. Nelle camere, i letti sono di *pignocate*[32], le lenzuola di *fugazzete*[33], le coltri di *péle*[34] *di capone*, le travi di *lonza de vedelo*[35], il pavimento *de caviaro*[36] e via così, a briglie sciolte della fantasia.

Queste camere, ovviamente, altro non sono che accoglienti alcove in cui assaporare le delizie d'amore. Perché l'amore è libero e la nudità non dà vergogna: "Là non bisognan gonne nè giupponi / né camiscie, né brache a nissun tempo, / nudi van tutti, mammole e garzoni". Siamo nel paese di *Buona Vita*[37], descritto in uno dei numerosi foglietti volanti giunti fino a noi dal XVI secolo, letteratura popolare o meglio semi-popolare, perché l'unica letteratura schiettamente popolare non è certo scritta. Gli autori di simili te-

[31] *Le lettere di Messer Andrea Calmo*, Torino 1888, p. 138. L'edizione è consultabile all'indirizzo internet https://archive.org/details/leletteredimesse00calmuoft/page/n7

[32] Dolcetti di pinoli.

[33] Focaccine.

[34] Pelle.

[35] Vitello.

[36] Caviale.

[37] Anonimo, *Capitolo qual narra l'essere di un mondo nuovo trovato nel Mar Oceano*. Il testo è stato rintracciato da Piero Camporesi, che l'ha pubblicato in Piero Camporesi, *La maschera di Bertoldo*, Torino 1976, pp. 228-232, ed è stato ripreso poi da Massimo Montanari, *Nuovo*… cit., pp. 163-166.

sti, per lo più anonimi, sono artisti di umili origini che si sono alfabetizzati e si sono fatti una discreta cultura, girano per le piazze e vendono sogni, tramite la voce per gli analfabeti, con queste semplici pubblicazioni per chi sa leggere o ha a fianco chi gliele possa leggere. Sono dunque personaggi che fungono da mediatori tra la cultura bassa e quella dotta. Ciò è evidente in questo anonimo testo modenese, in cui sono leggibili influenze più dotte come l'allusione alle nuove e stupefacenti scoperte nel Nuovo Mondo, il cui aspetto peraltro era, nelle fantasie dell'uomo comune, influenzato a sua volta dall'immaginario cuccagnesco: "Di novo si è trovato un bel paese / Da naviganti nel Mar Oceano, / Che mai più non fu visto e mai più inteso. / Grandissimo è il paese, e tutto piano / Che Buona Vita per nome è chiamato, / Che mai non se li muor chi gli sta sano". Non è estraneo inoltre a simili costruzioni fantastiche lo spirito utopico che in questo secolo – si pensi per esempio ai neoplatonici e alla città ideale, a Tommaso Moro e alla sua *Utopia* – permea profondamente la cultura alta: "Non son partiti i campi, nè contrade, / che della robba per tutto ne avanza, / così il paese è tutto in libertade".

Questo tema – terre e cibo per tutti – è chiaramente ripreso dal *Capitolo di Cuccagna*[38]: "Non c'è duca, né signore, né conte / Ognuno ci vive con la sua libertade / O che bello paese, o che bella fonte". Il mito popolare del mondo alla rovescia qui evidenzia una sua carica blandamente rivendicativa, anche se, certo, stemperata nel sogno: non è più solo un mito schiettamente d'evasione, c'è anche una vaga tensione ad un cambiamento, che subito però si rivela come impossibile perché proiettato in altro luogo e in altro tempo. Tanto più che in queste felici contrade di solito non ci si può fermare a piacimento – "sette giorni a ciascun solo è concesso", si dice nel *Piacevole viaggio di Cuccagna*[39]- e ci si può arrivare solo così: "Chi vuole andar, vo' dirli la via: / vada imbarcarsi al porto Mamalucco, / poi navicando pel mar di bugia, / e chi v'arriva è Re sopra ogni Cucco"[40].

È reso esplicito qui il tema della bugia, una bugia che aiuta a sopravvivere alla quotidiana fatica e tuttavia evidenzia come l'utopia di riscatto rischi continuamente di risolversi in una più facile rimozione fatalistica. Col passare del tempo il mito imbocca progressivamente la seconda via e finisce per abbandonare i temi della ricchezza, dell'eguaglianza sociale, della libertà, tutti connessi al desiderio d'emancipazione, per concentrarsi invece su una dimensione sempre più legata al cibo e al dolce far niente. È il segno di un degrado progressivo delle condizioni di una massa evidentemente sempre meno interessata ad altri aspetti che non siano quelli della fatica e soprattutto del mangiare e che concentra perciò i propri sogni non tanto su

---

[38] Mariano de Patrica, *Capitolo di cuccagna*, Siena 1581. Il testo integrale è consultabile all'indirizzo internet http://www.classicitaliani.it/trecento/capitolo_cuccagna.htm

[39] Anonimo, *Il piacevole viaggio di Cuccagna*, Cesena 1588, pubblicato in Massimo Motanari, *Nuovo…* cit., pp. 158-163.

[40] Anonimo, *Capitolo qual narra …* cit., in Massimo Motanari, *Nuovo…* cit., p.166.

un mondo *a capinculo* in cui trovare finalmente la felicità, quanto su una sognata ma impossibile mangiata a crepapelle in cui annegare l'incubo quotidiano della fame. Nel *Gioco di Cucagna che contiene le principali prerogative di molte città d'Italia circa le robbe mangiative*[41] la Cuccagna è ormai ridotta a vetrina di specialità gastronomiche.

In questa deriva gioca un ruolo anche il fatto che la Cuccagna, grazie a quei mediatori pseudo popolari cui si è fatto cenno, ha trovato spazio nell'ambito letterario e si è perciò infiltrata nella cultura dei ceti abbienti. Reinterpretata dalla *forma mentis* della classe dirigente, essa viene privata della sua dimensione autentica: in questo modo il sogno popolare, che è un sogno vitale dal punto di vista *esistenziale*, sfuma nel grottesco e diventa un puro gioco *intellettuale*. È un processo lento ma continuo: già Luigi Pulci – siamo nel 1478 – nel comporre il *Morgante*, celebre parodia del poema eroico, aveva attinto al mito di Cuccagna. Morgante e il compare Margutte se ne vanno all'osteria a far bisboccia e a mettere in pratica, con una robusta scorpacciata, il loro Credo blasfemo, un vero e proprio gioiellino di ribaltamento cuccagnesco:

> Rispose allor Margutte: -A dirtel tosto, / io non credo più al nero ch'a l'azzurro, / ma nel cappone, o lesso vuogli arrosto; / e credo alcuna volta anco nel burro, / nella cervogia, e quando io n'ho, nel mosto, / e molto più nell'aspro che il mangurro[42]; / ma soprattutto nel buon vino ho fede, / e credo che sia salvo chi gli crede; / e credo nella torta e nel tortello: / l'uno è la madre e l'altro è il suo figliolo; / e 'l vero paternostro è il fegatello, / e posson esser tre, due ed uno solo, / e diriva dal fegato almen quello[43].

È poi la volta del *Baldus* di Teofilo Folengo, poema in latino maccheronico pubblicato nel 1517 con lo pseudonimo di Merlin Cocai, un gioco sapiente e molto raffinato nelle soluzioni linguistiche. Nella protasi del poema[44] il vate classicamente evoca l'aiuto delle "muse mangione" che lo sosterranno nell'impresa, cuoche grasse e corpulente, abitatrici di un olimpo tutto da gustare, ricalcato con tutta evidenza sulla conformazione geografica di Cuccagna:

> La terra loro è lontana lontana […] C'è qui una grande montagna che si leva fino alle scarpe della luna […] Alpi di formaggio sono quelle che noi abbiamo passato per di là […] Al basso corrono giù cavi fiumi di buon brodo che poi vanno a

[41] Giuseppe Maria Mitelli, *Gioco di Cucagna che contiene le principali prerogative di molte città d'Italia circa le robbe mangiative*, Bologna1691. Si tratta di una sorta di gioco dell'oca il cui percorso è costituito da caselle dedicate alle specialità gastronomiche delle varie città, per esempio i celebri *cinnamoni* (bastoncini di cannella confettati) di Bergamo. Consultabile all'indirizzo internet https://collezioni.genusbononiae.it/products/dettaglio/9169 oppure in *I 33 giochi del Mitelli*, Bergamo-Gorle 1976, n.13.

[42] *Mangurro* significa dolce. Si tratta di un gioco di parole: l'*aspro* è una moneta d'argento, il *mangurro* è una moneta di rame.

[43] Luigi Pulci, *Morgante*, XVIII, 115.

[44] Teofilo Folengo, *Baldus*, I, 1-63.

> finire in un lago di zuppa, in un pelago di stracottini. E qui passano e ripassano barche, barbette, brigantini, agevoli e snelli, a migliaia, tutti di torta: e sopra ci stanno le mie Muse e gettano lacci e reti cucite con budello di maiale e con busecche di vitello e pescano gnocchi, frittole e gialle tomacelle.

Non sono certo più le utopie consolanti di gente ridotta alla fame, bensì le costruzioni colte di buongustai praticanti.

Una variante mostruosa e visionaria del paese di Cuccagna è il regno del dio Gaster nel *Gargantua e Pantagruel* dell'umanista francese François Rabelais. Pantagruel racconta di esserci capitato un giorno e di aver visto con i propri occhi la grande statua chiamata Manduco, dalle larghe e orribili mascelle in cui i Gastrolatri riversavano, come sacra offerta al dio, una sequela interminabile di cibarie di ogni sorta che l'autore elenca incalzando in maniera quasi ossessiva[45]. È un'iperbole che parte sì dall'immaginario popolare dell'abbondanza, ma che si traduce poi in un'epica terrificante, concepita per stravolgere completamente un mito che è invece per sua natura festoso.

In questa progressiva deriva del significato c'è infine lo stadio peggiore. Il problema della fame ha storicamente ingenerato inquietudine tra i più fortunati, poiché rappresenta un possibile fattore di destabilizzazione dell'ordine sociale. Non è dunque un sentimento inedito, ma quando a causa delle carestie ricorrenti dilaga sul territorio un'umanità sfinita, una pletora di straccioni, vagabondi, miserabili, accattoni, la paura cresce perché il pericolo diventa tangibile. È ciò che si legge nel *Paltoniere* di Baldassarre Bonifacio. L'anno di composizione, che è il 1629, non è indifferente perché corrisponde alla grande carestia che precede la peste manzoniana. Per rendere più evidente il dato di realtà ci si può riferire alla *Relazione della carestia e peste di Bergamo* di Marco Antonio Benaglio, cancelliere della MIA. Siamo a marzo del 1629: "Avanzandosi a gran passi la carestia nella nostra patria, circa tremila poveri del territorio al principio di questo mese si accorsero nella città negri, aridi, arsicci, estenuati e semimorti di fame". Nei versi del *Paltoniere* l'immagine ritorna con maggior vigore espressivo, ma resta identica nella sostanza:

> Tanti son questi, di color di cenere / depinti in viso, che non han ricoveri, / che paion nati ex putri, e non per Venere, / nè si trova contista che li annoveri. / Non è chi più di lor pulluli e germini, / e nel proprio letame anco s'ingrassano / come se fosser scarafaggi o vermini. / E, benché fame orribile li estermini, / qual teste d'Idra rinascendo, passano / oltra tutti i confini e tutti i termini[46].

Dietro l'enfasi barocca di questo lugubre linguaggio, si legge non solo la repulsione fisica per questa folla sbandata e ai limiti dell'umano, ma anche la paura che questa sorta di fiumana lacera e sporca possa dilagare in mo-

---

[45] François Rabelais, *Gargantua e Pantagruel*, Libro IV, capitolo LIX. Pubblicato in Massimo Montanari, *Nuovo*…cit., pp. 47-57.

[46] Piero Camporesi, *Il pane*…cit., p. 210.

do distruttivo. Gli affamati diventano allora dei mascalzoni e il loro sogno di abbondanza una perversione riprovevole e minacciosa. Prende piede, in un simile contesto, una sorta di moralismo che ribalta l'immaginario cuccagnesco in negativo: il giardino di delizie gastronomiche diventa il funereo ricettacolo di degenerati ghiottoni. Ne *La venerabile Poltroneria Regina di Cucagna*[47], incisione della seconda metà del XVI secolo, la Cuccagna già si presentava come terra di fannulloni parassiti, sulla quale regna una specie di larva immobile, un'oscena creatura stravaccata sul trono, in grado soltanto di spalancare la bocca per farsi ingozzare. Figlia di Appetito e Ignoranza, la Poltroneria è affidata alle cure dell'Accidia, dell'Incostanza, della Gola, dell'Imprudenza, di Venere, Plutone e Bacco, tutti dispensatori di ingannevoli delizie. Il Tempo intanto procede inesorabile e prepara "al fin gravoso male" disperdendo, come fosse una fragile ragnatela, ogni piacere terreno.

La Cuccagna, dal momento in cui viene utilizzata come argomento pedagogico di stampo moralistico, liquida definitivamente la sua funzione di valvola di sfogo per le ansie alimentari delle masse. È quello che succede, il secolo successivo, nel *Cane di Diogene* di Francesco Fulvio Frugoni, frate predicatore e scrittore dalla spericolata prosa barocca: l'*Isola della Gastrimargia*[48] – letteralmente "frenesia del ventre" – richiama molto da vicino il panorama del paese di Cuccagna, con tanto di fiumi di latte e fontane di vino, monti di cacio e "mascarpa", alberi con salami e mortadelle, ma non si avverte più lo stupefatto compiacimento che esso suscitava nel viaggiatore. L'isola, in cui "non si travaglia sol che per la gola" e che perciò è opposta alla piccola e quasi disabitata Isola di Sapienza, appare al visitatore "involta di nebbia candida che sembrava ricotta molle", circondata da "un mare grasso e neghittoso" che "pareami di broda azzurra e persa", in cui i remi "si insudiciavano stupidi e impaniati". Una volta approdato, il viaggiatore scopre ovunque un untume nauseante: "piovono intingoli" e "l'aere [è] denso e vaporoso per lo fumeggiar delle cucine", con vapori "così grassi che stuccavano i pori del cranio", tutto per colpa delle "cucine indefesse nelle quali sudavano i cuochi", cuochi ben diversi dalle allegre muse mangione di Merlin Cocai. Anche l'epica della pancia è scomparsa, inghiottita da un lugubre moralismo. Il sogno ormai è diventato incubo. È complice il gusto barocco per il mostruoso, è complice l'intransigenza austera della controriforma, ma non si può negare che in simili toni giochi anche la mentalità di chi vede nel pezzente una canaglia e nei suoi sogni devianze molto pericolose. Così, l'utopia popolare è ormai svuotata di senso.

Nelle mani di una classe dirigente allertata al pericolo, la Cuccagna può diventare anche un efficace strumento di controllo politico. Una delle strategie più praticate dal potere, e consolidata nel corso dei secoli, era quella di

[47] Niccolò Nelli, *La venerabile Poltroneria Regina di Cucagna*, 1565, incisione conservata alla Biblioteca Casanatense di Roma. Pubblicata all'indirizzo internet http://scaffalidigitali.casanatense.it/identifier/RML0204104

[48] P. Francesco Fulvo Frugoni, *Del cane di Diogene*, Venezia 1687, pp. 97 ss., consultabile in Google book. A proposito si veda Piero Camporesi, *Il Paese della fame*, Milano 2000, pp. 106-107.

affamare il popolo per poterlo sfamare: il possesso delle risorse di cibo, l'ostentazione della propria opulenza alimentare e l'elargizione delle eccedenze servivano a rimarcare la propria superiorità e la propria capacità di controllo. La materializzazione della Cuccagna, in una logica simile, si presentava al potere come un'occasione perfetta per ribadire la propria forza e per circoscrivere nello stesso tempo la carica trasgressiva in uno spazio e in un tempo ben definiti che stessero sotto l'occhio vigile dell'autorità. La Cuccagna, in queste feste organizzate dall'alto, viene inquadrata, diventa rituale e quindi perde ogni potenziale eversivo, per quanto più teorico che reale.

L'organizzazione pubblica delle feste di Cuccagna – alcune chiamate proprio così, altre no ma identiche nello spirito – raccoglieva tradizioni popolari spontanee piuttosto simili tra di loro: il cibo veniva posto in posizione difficile da raggiungere ed una gara di abilità e di forza veniva ingaggiata dai partecipanti per la conquista del bottino. Poteva essere un piano inclinato, oppure un carro posto su un palco oppure, il più diffuso tra tutti, il cosiddetto palo della Cuccagna, che veniva reso scivoloso da un consistente strato di grasso e dalla cui sommità pendevano salami, prosciutti o quant'altro fosse messo a disposizione da corporazioni o confraternite per l'assalto della plebe.

Queste Cuccagne spontanee ad un certo punto, in ambiente urbano, furono ritualizzate in feste pubbliche. Per esempio a Napoli le varie Cuccagne di quartiere verso la fine del XVII secolo si concentrarono in un'unica, spettacolare Cuccagna organizzata dai governanti, che si svolgeva al Largo di Palazzo, oggi Piazza del Plebiscito. I migliori architetti e artigiani, convocati da un pubblico appalto, costruivano le magnifiche "macchine di Cuccagna", grandiose scenografie alimentari da abbandonare al saccheggio della plebe, secondo però un preciso copione teatrale che prevedeva anche mascherate, bande e cortei inneggianti la munificenza reale. Senza dimenticare tra l'altro l'elenco proclamato ai quattro venti dai banditori – a imperitura memoria della prodigalità dei governanti – di tutti gli animali che si erano abbattuti e di tutti i cibi che si erano messi a disposizione per la festa. Il saccheggio, come è facile immaginare, lasciava sul campo morti e feriti, non solo perché tutti si scatenavano senza ritegno ma anche perché non era infrequente che sotto il peso della calca gli apparati effimeri crollassero rovinosamente tra la confusione generale.

Eppure andava bene così: il potenziale violento si consumava all'interno della marmaglia e da fuori, e dall'alto, si osservava, protetti e compiaciuti della propria posizione di privilegio. Testimone oculare di una di queste feste al Largo di palazzo, il marchese De Sade confessa d'aver tollerato a stento la brutalità di un simile spettacolo:

> Il tutto si aprì con una cuccagna, il più barbaro spettacolo di questo mondo. Su un grande palco ornato con decorazioni rustiche, si pone una enorme quantità di viveri, disposti in modo da comporre essi stessi una parte delle decorazioni. Vi sono, barbaramente crocifissi, oche, polli, tacchini che, infissi ancora vivi a due o tre chiodi, divertono il popolo con i loro movimenti convulsi fino al momento in cui sarà permesso di andarli ad arraffare. Pagnotte, baccalà, quarti di bue,

> montoni pascolano in una parte della scena, rappresentante un campo custodito da eleganti uomini di cartone, pezzi di tela disposti in maniera da formare le onde del mare, sul quale si vede un vascello carico di vettovaglie […]. A mezzogiorno preciso tutto il popolo è nella piazza, tutta la città alle finestre, e sovente il re stesso sta sul balcone del palazzo davanti al quale si apre questa piazza; ecco il cannone a questo punto a questo segnale si apre il cordone; il popolo si precipita e in un batter d'occhio ogni cosa e arraffata, saccheggiata, con una frenesia impossibile a descrivere. Questa scena terrificante, che mi diede, la prima volta che la vidi, l'idea di una muta di cani incitati alla corsa, termina talvolta tragicamente. Due concorrenti che si lanciano su un pezzo di bue non si sopportano impunemente; bisogna che ne sia della vita di uno o dell'altro. Io fui testimone di un orrore di questo genere che mi fece rizzare i capelli[49].

Anche in altre città italiane si svolgevano feste simili dedicate a una Cuccagna per così dire ufficializzata: a Roma, per esempio, davanti alla chiesa dei SS. Apostoli veniva organizzata la Cuccagna del porco: dall'alto si gettava una gran quantità di generi mangerecci che venivano divorati e si diceva che papa Pio II fosse solito osservare quella gozzoviglia collettiva *e domus finestra*, senza essere visibile dalla piazza[50].

A Bologna invece si svolgeva la Festa della porchetta: ogni anno la mattina del 24 agosto, giorno di San Bartolomeo, nella chiesa dedicata al Santo si celebravano solenni funzioni religiose, mentre nel pomeriggio si svolgeva la festa popolare, con il palio della contrade cittadine, le imponenti rappresentazioni teatrali – si contavano anche 200 partecipanti tra attori e figuranti – in piazza Maggiore e infine il rituale lancio del porco dal balcone del Palazzo comunale. La festa, di tradizione molto antica, acquista un particolare rilievo scenografico tra XVI e XVII secolo, come emerge da diverse fonti[51], tra le quali la *Vera historia della piacevolissima festa della porchetta*[52] di Giulio Cesare Croce. Un documento di particolare interesse, non tanto perché individua l'origine della festa – la riconciliazione di una faida familiare che aveva contrapposto tre secoli prima la famiglia guelfa dei Lambertazzi a quella ghibellina dei Geremei[53] – quanto piutto-

---

48 P. Francesco Fulvo Frugoni, *Del cane di Diogene*, Venezia 1687, pp. 97 ss., consultabile in Google book. A proposito si veda Piero Camporesi, *Il Paese della fame*, Milano 2000, pp. 106-107.

49 In Claudio Corvino, *Tradizioni popolari di Napoli*, Roma 2017.

50 Luigi M. Lombardi Satriani, Domenico Scafoglio, *Pulcinella. Il mito e la storia*, Milano 1992, p. 168.

51 Scenografie allestite per la festa della Porchetta sono raffigurate nelle carte miniate della serie *Insignia* conservata all'Archivio di Stato di Bologna, 16 volumi di relazioni redatte dagli Anziani (1530-1796) in occasione di eventi salienti riguardanti la vita cittadina.

52 Giulio Cesare Croce, *La Vera historia della piacevolissima festa della porchetta*, Bologna 1599. Consultabile in Google book.

53 Benché accattivante dal punto di vista narrativo, l'ipotesi non è storicamente sostenibile perché la festa è documentata anche in anni precedenti al periodo in cui divamparono le lotte tra Lambertazzi e Geremei. Cfr. Lorena Bianconi, *Alle origini della festa bolognese della porchetta*, Bologna 2005.

sto per la ricchezza di particolari con cui sono descritte le varie fasi dei festeggiamenti. Alla fine di tutto la porchetta – cucinata nelle cucine del Palazzo Comunale e fatta sfilare a cavallo seguita da un corteo di nobili che lanciavano alle ali di folla dolci e volatili – veniva gettata in pasto al popolo, insieme al brodo grasso in cui era cotta, che si spalmava sulla folla accalcata in un parapiglia generale: "e qui il piacer rinova in ogni canto / perché l'ingorda plebe qual'accinta / sta per pigliarla, con impeto tanto, / e con tal furia addosso le si serra, / ch'ella è sbranata pria che giunga a terra". In definitiva simili Cuccagne hanno in verità ben poco di festoso: in quell'affannarsi ad arraffare l'arraffabile c'è più il marchio della miseria e della disperazione che l'aura gioiosa della materializzazione di un sogno.

Giulio Cesare Croce, da cantastorie qual era, ben conosceva la mentalità collettiva e ha colto perciò con lucido sarcasmo questo slittamento. Nell'edizione del 1591 il *Banchetto dei malcibati*, commedia "recitata agli affamati nella città calamitosa, à XV del mese dell'Estrema Miseria, l'anno dell'aspra e insopportabil necessità", contiene il banchetto per le nozze tra madonna Carestia, figlia di ser Pocoraccolto, con il giovane messer Sterile. Il banchetto è ricalcato su quelli, traboccanti ogni ben di Dio, che davvero si organizzavano nei palazzi e nelle case signorili[54] e che magicamente si materializzavano negli immaginari paesi vagheggiati dalla plebe affamata, ma il sogno si guasta qui in una sorta di squallido paradosso, un'iperbolica sequela di pietanze che non sono però succulenti e profumati stracottini, arrosti e lasagne, bensì ripugnanti piatti a base di mosconi, pipistrelli, tafani e altre prelibatezze.

> E primamente vuò far un sapore / Di corna di Lumache, tanto raro, / Ch'al mondo mai non si gustò il migliore. / E perché 'l tutto ben vada del paro, / Un pastizzo di teste di Mosconi / Farò, che a tutti sarà grato, e caro. / Polpette buone poi de Galavroni[55]/ E trippe di budel di Reatino[56], / E d'un'Ape le coste, & i rognoni. / Una suppa de' pie' di Mossolini[57] / Un quarto d'una vespe a brulardello[58] / Col magon[59] e la rette, e gl'intestini, / Un fegato di Mosca, & il cervello / D'un Pulice soffritto in la padella, / E geladia di pie' di Pipistrello. / La milza vi farò d'una Ranella / Fatta a guazzetto e una bona minestra / D'occhi di Grilli, ogn'un la sua scodella…[60].

[54] Di simili eventi gastronomici si può ricavare un'idea attendibile da numerose fonti documentarie, non ultimi i manuali di scalchi e cuochi dell'epoca.

[55] Calabroni.

[56] Scricciolo.

[57] Moscerini.

[58] Brasato.

[59] Stomaco.

[60] Giulio Cesare Croce, *Banchetto* …cit., pp. 34-36.

In queste scodelle ricolme il coloratissimo mito dell'abbondanza prende le tinte smorte della penuria e si smarrisce, svuotato di senso, l'allettante invito ad accorrere tutti quanti al Paese di Cuccagna: "Venite spensierati e compagni / voi ch'avete sì in odio il lavorare, / amici delli grassi e buon bocconi, / nimici del disagio e del stentare, / omini di gran cor, non gia poltroni, /come gli avari vi voglio(n) chiamare, / venite tutti, che andiamo in Cuccagna, / dove chi piu dorme piu guadagna"[61].

[61] Anonimo, *Il piacevole viaggio*… cit., pubblicato in Massimo Motanari, *Nuovo*… cit., p. 158.

MARIOLA PERETTI - GIANLUCA GELMINI

PROGETTO *FLANERIE* VINCITORE DEL 1° PREMIO AL CONCORSO EUROPEO PER LA RIQUALIFICAZIONE DEL CENTRO PIACENTINIANO DI BERGAMO[1]

Ateneo – 21 marzo 2018

La lettura del contesto alla base del masterplan

La proposta progettuale è basata su un approfondito lavoro di analisi della città esistente, condotto con l'obiettivo di conoscere a fondo il contesto storico, soggetto a vincoli di tutela e rispetto monumentale e paesaggistico.

Dallo studio della città esistente sono emerse le linee guida del progetto.

In particolare sono state assunte come caratteristiche fondative del Centro di Bergamo:

– La fluidità e la chiarezza dell'impianto urbano generale e delle relazioni fisiche e percettive tra le parti che lo compongono con un rapporto molto equilibrato tra pieni e vuoti: lo spazio aperto connettivo si presenta con una grande varietà di situazioni, strade, piazze, passaggi porticati, aree verdi, in una successione armonica caratterizzata dalla grande permeabilità visiva e funzionale che rende piacevole e interessante l'attraversamento e la percorribilità pedonale.
– L'importanza dello spazio libero chiamato *Prato di Sant'Alessandro* poi *Campo di Marte* che, per molti secoli, ha ospitato la fiera annuale: nella *forma urbis* di Bergamo, si tratta di uno spazio 'vuoto'pianeggiante, con un legame percettivo molto forte col 'pieno' della città antica collocata sull'altura sovrastante, elemento di connessione tra i borghi sviluppati a est e a ovest e tra i punti edificati in questa parte della città bassa, in particolare l'ospedale e poli conventuali. Con la formazione tra il 1190 e il 1210 della Roggia Serio (*Fossatum Comunis Pergami*) il Prato trova a

[1] Il concorso per la riqualificazione del Centro Piacentiniano è stato bandito dall'Amministrazione Comunale di Bergamo in data 05.05.2017. Si è trattato di un concorso europeo in due fasi che ha visto la partecipazione alla 1° fase di 22 progetti tra i quali ne sono stati selezionati 5 per la partecipazione alla 2° fase. La vittoria dell'ATI (Associazione Temporanea d'Impresa) Flanerie è stata decretata in data 02/02/2018.

L'Ati è così composta: arch. Luigino Pirola (mandatario), arch. Elena Franchioni, arch. Gianluca Gelmini, ing. Carlo Peretti, arch. Maria Claudia Peretti, arch. Simone Zenoni

Hanno collaborato: Andrea Pressiani, Maria Chiello, Livio Mazzoleni, Roberto Corradin, Aurora Fleres, Irene Ricciardi, Marta Micheletti.

sud una delimitazione netta che assumerà ulteriore forza semantica con la costruzione delle Muraine tre/quattrocenteche attestate lungo la Roggia stessa. La pavimentazione seicentesca del Sentierone renderà sempre più evidente la vocazione di questo spazio a fungere da legame tra l'est e l'ovest della città.

- Le caratteristiche morfologiche e tipologiche diffuse dell'edificato ed in particolare la presenza significativa di edifici 'scultorei' percepibili a tutto tondo, dispositivi a 360° che ripropongono nel loro assetto, un'impostazione permeabile e attraversabile come quella del tessuto urbano di cui fanno parte: questa caratteristica rende i piani terra e i cortili interni naturali estensioni dello spazio pubblico, offrendo interessanti possibilità di nuovo uso per conseguire l'obiettivo della rivitalizzazione del centro urbano posto dal bando.
- Il ruolo simbolico consolidato di alcune prospettive e di alcuni assi visivi, veri e propri iconemi di Bergamo; prima fra tutte la prospettiva lungo l'asse ferdinandeo, ma in generale la sua reiterazione attraverso i cannocchiali percettivi che in tutto il Centro rendono forte e continuo il legame tra la città bassa e la città alta.
- I materiali che caratterizzano la città pubblica e i suoi spazi aperti in un delicato equilibrio in cui si fonde continuamente lo sguardo ravvicinato del dettaglio a quello profondo delle prospettive allungate: pavimentazioni, illuminazione storica, alcuni elementi del disegno dei giardini. In particolare si può parlare di una città "lapidea", composta da materiali e cromatismi che riescono a svolgere un ruolo connotativo molto forte.
- L'addizione del ventennio 1930/1950 incentrata su Piazza della Libertà, con i marmi chiari usati per le facciate, definisce un contrappunto cromatico urbano, rispetto alla tonalità bruna del ceppo prevalente negli edifici che circondano Piazza Dante realizzati nel decennio precedente.
- La vocazione ad accogliere usi transitori (manifestazioni, mercati, feste, eventi, *cafe chantand*, spettacoli…) appartiene all'identità storica di questa parte di città, radicata già a partire dal Medioevo intorno alla Fiera annuale, una delle più importanti d'Europa: ogni anno il Prato di Sant'Alessandro si riempiva di flussi provenienti da molti paesi, di botteghe, spettacoli, meraviglie e attrazioni diventando lo sfondo delle rappresentazioni mutevoli del sociale.
- Il teatro è sempre stato un elemento caratterizzante del Centro di Bergamo e del suo paesaggio non solo come presenza fisica, ma come chiave di lettura simbolica di quella che, anche nell'abbondante iconografia esistente, si può cogliere come grande scena urbana allestita per ospitare lo spettacolo della città e della folla che la attraversa, vi sosta, passeggia, si incontra, commercia. Un affascinante ciclorama che, attraverso i coni percettivi, si estende da sud a nord fino ad inglobare lo skyline di Citta' Alta e da est a ovest fino ai borghi di San Leonardo e di Pignolo.

I criteri di progetto

Le trasformazioni proposte dal masterplan in risposta alle richieste del bando di concorso sono state pensate a partire dall'obiettivo di rispettare l'identità del luogo e delle caratteristiche principali sopra descritte: i criteri progettuali si possono riassumere con le parole rispetto, delicatezza, ricucitura, pulizia, riorganizzazione dei flussi, uso oculato delle risorse.

In particolare, la proposta progettuale del masterplan prevede di:

- Riorganizzare il suolo connettivo, togliendo ciò che si è sovrapposto impropriamente, riunificando ciò che è stato frammentato, chiarendo le categorie di flussi e separando il più possibile le sovrapposizioni conflittuali; nel complesso si è lavorato per sottrazione e per pulizia.
- Lavorare sul suolo connettivo per rinforzare l'identità di ciò che esiste, ponendosi al suo servizio e non in antagonismo: i nuovi interventi sono stati pensati per sottolineare le caratteristiche dei luoghi, il sistema di relazioni, le emergenze esistenti. Nel complesso si vorrebbe riportare alla condizione di centralità anche le zone che a causa degli usi poco attrattivi, dei flussi scarsi e dell'insicurezza generale attualmente vengono vissute e percepite come zone critiche (p.e. i giardini di piazza Cavour e il parcheggio a cielo libero di Largo Belotti) e marginali, per molti versi, nonostante siano centralissime, come zone periferiche.
- Intervenire con opere minimali dal punto di vista dei costi, ma capaci di amplificare la percezione dei luoghi, la godibilità e le possibilità di utilizzo.
- Il verde è stato assunto come fattore strategico: lo storico *Prato di Sant'Alessandro*, è la matrice del nuovo Parco, spazio fluido di collegamento, margine 'naturale' che fa da contrappunto alla città geometrica, lapidea, del nucleo edificato piacentiniano.

  Aldilà del disegno urbano il masterplan evidenzia temi e indirizzi che riguardano questioni più allargate e generali: la rivitalizzazione del Centro di Bergamo deve essere affrontata come un processo complesso che si sviluppa nel corso del tempo, con l'apporto allargato di molti attori e soggetti e con una sinergia forte tra pubblico e privato. Diventa quindi importante progettare la *governance* del processo, la regia, la promozione, il monitoraggio delle trasformazioni che avverranno.

Il masterplan evidenzia come risorse strategiche per la rivitalizzazione del Centro di Bergamo:

- I PIANI TERRA DEGLI EDIFICI. Rappresentano l'interfaccia tra spazio aperto, pubblico e connettivo (strade e piazze) e lo spazio chiuso, edificato, privato e destinato a funzioni selezionate.

  I piani terra sono una componente fondamentale dell'esperienza urbana di chi cammina, sono la parte che stabilisce un rapporto diretto con le persone che usano la città. Le funzioni insediate nei piani terra rivestono un ruolo primario nella generazione di flussi, possono essere attrattive o respingenti, positive o negative nella vita di un tessuto urbano. In particolare la

vita dei piani terra influenza in modo diretto la sicurezza degli spazi aperti, generando quello che Jane Jacobs definiva lo 'sguardo sulla strada', cioè un efficace strumento di controllo diretto da parte di chi abita i luoghi.

– I CORTILI INTERNI molto diffusi nelle tipologie dell'edificato del Centro di Bergamo, rappresentano una naturale estensione dello spazio pubblico esterno, garantendo situazioni di vivibilità ottimale, protetta e particolarmente adatta allo svolgimento di attività socializzanti. La prospettiva è quella di una citta' permeabile, che metta in collegamento spazi assortiti e misti per vocazione e caratteristiche.
– GLI EDIFICI DI PROPRIETÀ PUBBLICA che nell'area oggetto di concorso sono presenti in notevole quantità e che attualmente svolgono un ruolo importante sia sul fronte istituzionale /amministrativo (Comune, Provincia, Tribunale, Regione, Prefettura..) che sul fronte culturale (con un ruolo emblematico del teatro Donizetti): si considerano gli edifici pubblici come un prezioso CAPITALE SPAZIALE appartenente alla collettività sul quale innescare e immaginare le politiche pubbliche necessarie per mediare le regole 'di mercato' e le loro conseguenze negative dal punto di vista sociale e dell'effettivo 'diritto alla città' anche per le categorie di reddito più deboli.

La proposta progettuale del masterplan

Il Masterplan prevede:

– La creazione di un PARCO CONTINUO in direzione est-ovest, con sviluppo simmetrico rispetto all'asse ferdinandeo, memoria del Prato di Sant'Alessandro, transitabile da pedoni e biciclette (sarà comunque sempre possibile l'accesso ai mezzi di soccorso e servizio (autoambulanze, vigili del fuoco, polizia….).
  Un parco dove sostare, muoversi liberamente, organizzare eventi, allestire il "transitorio urbano" e i suoi usi variabili; non più un suolo fatto di pezzi accostati, ma uno spazio ricompattato e fluido, con la riorganizzazione dei flussi attuali e l'eliminazione della fascia carrale parallela al Sentierone.
  È previsto il ridisegno complessivo dei giardini esistenti con il mantenimento degli esemplari arborei di grandi dimensioni e l'ampliamento delle superfici verdi. Le nuove aiuole create nella parte attualmente asfaltata di Largo Gavazzeni e in quella corrispondente di Piazza Matteotti saranno a prato fiorito e con specie erbacee perenni: non impediranno quindi la permeabilità visiva che, lungo l'asse est-ovest parallelo al Sentierone, viene assunta come valore importante del masterplan, sia dal punto di vista della morfologia urbana, che dal punto di vista della sicurezza, tema centrale nel progetto dello spazio pubblico contemporaneo. Ogni punto del nuovo Parco sarà percepibile da un'ampia rosa di prospettive. Parallele al doppio filare di ippocastani, (che garantirà la pas-

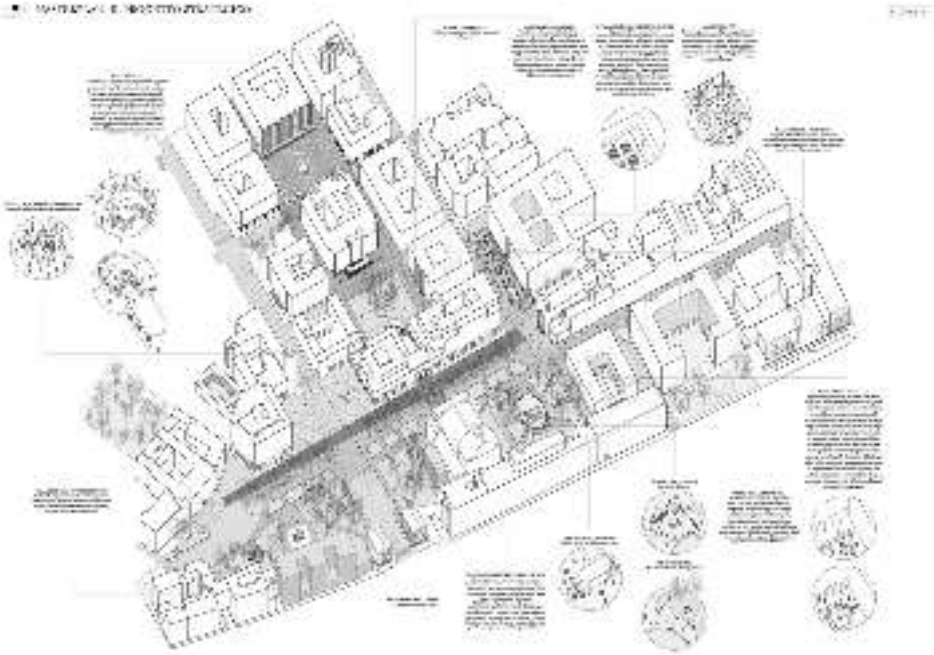
seggiata all'ombra) le nuove aiuole accompagneranno la passeggiata in pieno sole (approccio elioterapico) e potranno diventare oggetto di allestimenti temporanei per manifestazioni legate alle culture e alle tecniche del giardino e dell'orto già abituali in altre città.
Inoltre i bordi rialzati in cemento bianco sagomato, consentiranno la seduta, moltiplicando le possibilità attualmente presenti di poter sostare.
In corrispondenza dell'asse ferdinandeo che separa le due parti del Parco è prevista la formazione di un attraversamento rialzato in continuità di quota e pavimentazione, che fungerà anche da calmieratore della velocità veicolare.
Tutti i percorsi asfaltati interni al Parco verranno pavimentati in pietra: il disegno delle pavimentazioni è studiato per valorizzare i punti notevoli presenti nel parco, il teatro, il palazzo con gli uffici del Comune e l'antistante monumento a Vittorio Emanuele, il monumento a F.Nullo e al Partigiano per il quale è prevista la ricollocazione in posizione di adeguata visibilità.
Per quanto riguarda il monumento a Gaetano Donizetti in piazza Cavour il masterplan prevede il ridisegno dello specchio d'acqua circostante. L'attuale laghetto presenta una forma organica delimitata da roccaglie di ceppo: sul retro il monumento è contenuto dalla collinetta rialzata e piantumata con alberi sempreverdi. Il nuovo disegno prevede la formazione di una vasca ellittica realizzata in cemento bianco con dimensioni analoghe a quelle della platea interna al teatro con il quale si vogliono evidenziare e rafforzare i legami sia funzionali che simbolici: lo specchio d'acqua, amplificato nella nuova forma proposta, si porrà come fulcro rappresentativo fondamentale dello spazio. È prevista la rimozione della collinetta rialzata retrostante e delle relative alberature sempreverdi con l'obbiettivo di eliminare la zona di criticità descritta e di rischiarare l'atmosfera complessiva, ricentrando l'attenzione sul monumento che sarà così percepibile a 360°, anziché da una posizione esclusivamente frontale. La vasca sarà delimitata da un bordo rialzato atto ad essere liberamente utilizzato come seduta: diventerà così un elemento attrattivo e ludico, fuoco visivo e fondale scenico per i vari usi che via via verranno proposti nello spazio pubblico.
Per la rivitalizzazione di Piazza Cavour il masterplan propone inoltre la collocazione di un nuovo punto ristoro nell'angolo adiacente alla parete del Teatro, che è al momento attuale uno dei punti meno vissuti e più critici dell'insieme: propone anche la rifunzionalizzazione del piano terra e del cortile dell'edificio di proprietà comunale collocato sul lato opposto della piazza (ex Municipio) attualmente destinato ad uffici e ad archivio, regolati da orari di apertura ristretti nell'arco della giornata, chiusi già dal tardo pomeriggio e nei giorni festivi e prefestivi. Tali spazi potrebbero essere assegnati mediante un bando che premi progettualità aggregative e capaci di garantire l'uso continuato, creando flussi positivi in questa parte di città: in particolare potrebbe essere positivo utilizzare questi spazi per l'attività di soggetti che vengono normalmente espulsi

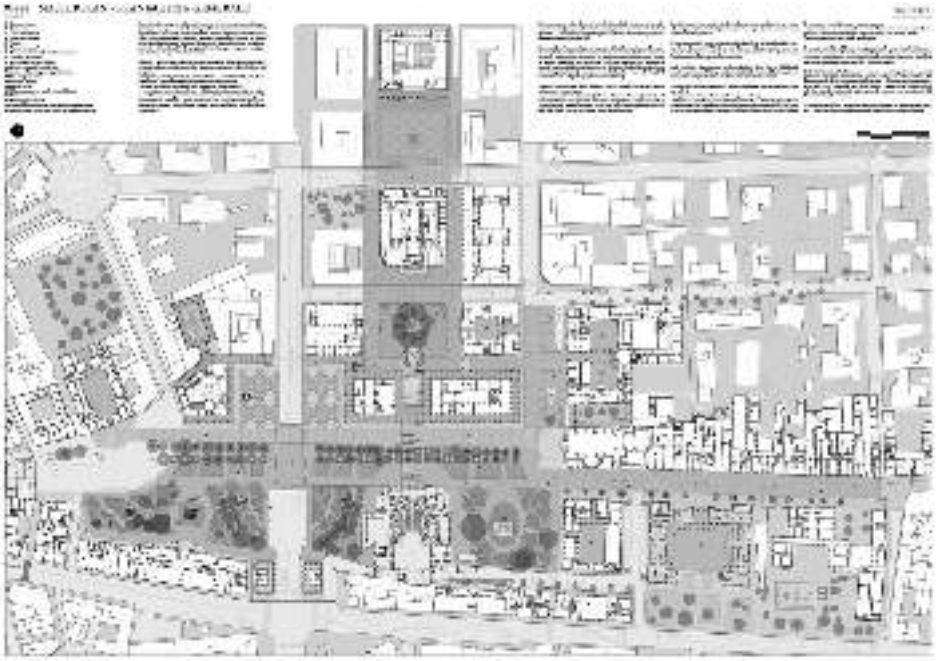
dai processi di gentrificazione dei valori immobiliari del Centro, legati per esempio al mondo della creatività giovanile, dell'associazionismo e del volontariato.

– La creazione di un SUOLO CONTINUO in direzione sud-nord, lungo cui si allineano gli edifici più significativi del Centro piacentiniano, (il teatro Donizetti, il Quadriportico, il Tribunale, il Palazzo della Libertà.
  Anche lungo questa direttrice il masterplan prevede di migliorare la fluidità dei percorsi eliminando i salti di quota e le fasce asfaltate, mediante il rialzo della parte di Via Monte Sabotino in corrispondenza di Piazza Dante, e di Via Verdi in corrispondenza di Piazza della Libertà.
  La proposta progettuale prevede l'inserimento di una nuova fascia di pavimentazione tesa come una passatoia lapidea tra l'entrata principale del Teatro Donizetti e la Piazza Dante, fino all'edificio del Tribunale. La nuova pavimentazione confluirà, attraverso il Quadriportico, verso la nuova piazza circolare ribassata con l'ingresso alla struttura ipogea dell'ex Diurno. Lungo il percorso verranno inserite fasce bronzate riportanti scritte con i titoli di opere del grande compositore bergamasco.

– La RIORGANIZZAZIONE GENERALE DELLE AREE DI SOSTA con:
  - Accorpamento dei parcheggi veicolari, ora disseminati, nel nuovo parcheggio previsto dall'AC nel sottosuolo di Largo Belotti.
  - Un'area concentrata per la sosta temporanea di pullman e taxi e per la sosta dei portatori di handicap collocata aldilà dei Propilei, nelle due direzioni di marcia dei flussi carrali.
  - Microaree di parcheggio, per motocicli agli estremi di Via Adamello e di Via Montegrappa.
  - I punti di parcheggio delle biciclette e del BIKE SHARING potranno essere collocati all'interno delle zone pedonali, con l'obiettivo di avere un'equilibrata presenza di stalli per la sosta.
  - Il parcheggio in struttura 'Garage del Centro' presente in Via Borfuro e l'accesso per i residenti di questa parte del tessuto urbano saranno garantiti dall'anello di transito veicolare indicato dal bando: lungo questo anello sarà anche possibile continuare a garantire l'accesso a Palazzo Frizzoni e ai mezzi legati allo svolgimento dell'attività istituzionale/rappresentativa del Comune.

– LO SPOSTAMENTO DELL'ATTIVITÀ MERCATALE (bancarelle che attualmente occupano in più occasioni piazza Dante) sulla copertura del nuovo parcheggio interrato previsto dall'AC in Largo Belotti, in sostituzione dell'attuale parcheggio di superficie, che verrà eliminato con la possibilità di far rivivere questa parte di città, penalizzata dalla scarsità di flussi e di poli attrattivi. Il masterplan evidenzia la strategicità dell'attestato Palazzo degli Uffici Statali (in fase di dismissione) per gli indotti riverberati sullo spazio aperto della nuova piazza: in particolare evidenzia la neces-





sità di rifunzionalizzare il piano terra e i cortili del palazzo considerandoli come fattori determinanti della vita sociale e pubblica di questa parte del Centro.

– LA CONSRVAZIONE INTEGRALE DELLE PAVIMENTAZIONI STORICHE considerate come valore importante e da salvaguardare e per le quali è stata fatta un'accurata mappatura preliminare. In questa categoria rientrano:
  - Le pavimentazioni a mosaico marmoreo policromo con disegni presenti nel sistema di portici.
  - Le pavimentazioni in lastre di granito di notevoli dimensioni che connotano le fasce di marciapiedi perimetrali ai porticati.
  - Il sagrato della chiesa di San Bartolomeo.
  - La pavimentazione in granito antistante a Palazzo Frizzoni.
  - La pavimentazione di Piazza Matteotti.

– LA CONSERVAZIONE DELLE PAVIMENTAZIONI LAPIDEE ESISTENTI, realizzate anche in tempi recenti, alle quali il progetto riconosce un buon livello di adeguatezza sostenendo, contemporaneamente, la necessità dell'uso oculato delle risorse finalizzato a non sprecare risorse e denaro pubblico quali quelle che potrebbero essere utilizzate per rifacimenti costosi. Si riconosce questo tipo di valore a:
  - La pavimentazione in porfido dei due passaggi /cannocchiali piacentiniani laterali all'edificio del Tribunale.
  - La pavimentazione in granito stellato del Sentierone realizzata nel 2006.

– LE NUOVE PAVIMENTAZIONI LAPIDEE PREVISTE riguardano quindi sostanzialmente le zone attualmente asfaltate, e la loro introduzione è ispirata dai seguenti criteri:
  - Eliminare la frammentazione percettiva di spazi che rispetto alla lettura storica del tessuto urbano vengono considerati come omogenei.
  - Rendere leggibile la diversa vocazione del suolo e del suo progetto di riorganizzazione.

– LA CONSERVAZIONE DEI CORPI ILLUMINANTI STORICI considerati come valore importante e da salvaguardare. In questa categoria rientrano:
  - I lampioni in fusione di ghisa presenti in diverse tipologie all'interno delle aree dei sub ambiti di concorso. Per tali corpi illuminanti il progetto prevede, laddove sia necessario, lo smontaggio e la ricollocazione idonea rispetto ai risultati attesi nelle nuove sistemazioni dello spazio pubblico. Sui corpi illuminanti storici si ipotizzano operazioni di manutenzione, uniformazione delle fonti luminose tale da ottenere l'emissione di luce con rese di colore omogenee, la riverniciatura/restauro.

- I corpi illuminanti sospesi presenti in tutto il sistema dei portici.
  In aggiunta ai corpi illuminanti storici, in sostituzione parziale di alcuni lampioni privi di valore particolare.
- Il progetto prevede l'implementazione delle fonti luminose attualmente presenti finalizzata all'obiettivo di migliorare l'illuminazione del suolo e quindi di aumentare la percezione della sicurezza per chi cammina e vive il centro urbano nelle ore notturne. A tal fine sono stati individuati lampioni di altezza pari a 4 mt, caratterizzati da un design lineare e discreto, capace di accostarsi ai lampioni storici senza creare conflitti formali e simbolici. L'illuminazione aggiunta consentirà una lettura corretta degli spazi, evitando fenomeni di abbagliamento e dispersione luminosa.

Il progetto di Piazza Dante

Il ridisegno di Piazza Dante si basa principalmente sulla richiesta posta dal bando, di creare un sistema di accessibilità e sicurezza allo spazio interrato dell'Ex Diurno che, in seguito alla recente acquisizione da parte di operatori privati, è destinato nel breve termine ad accogliere nuove attività di intrattenimento aperte al pubblico.

Si ritiene che la riapertura del Diurno, dismesso da molti anni, possa essere una grande opportunità per la rivitalizzazione del centro urbano.

In particolare si ritiene importante che le attività previste possano funzionare come attrattori/generatori di flussi:

– Anche in orari serali andando a incidere sulla fascia temporale che attualmente risulta più sguarnita con conseguenze negative sulla sicurezza, reale e percepita, del luogo.
– Anche di fasce di popolazione giovane attualmente non particolarmente presenti nella vita del centro urbano.

In questo momento lo spazio interrato del Diurno presenta un unico collegamento con l'esterno che sfocia nel portico laterale della Piazza Dante.

L'uso del locale per l'intrattenimento di un pubblico che viene ipotizzato pari a 800 persone presuppone l'adeguamento:

1. Alla normativa antincendio con la creazione di un sistema adeguato di uscire di sicurezza.
2. Alla normativa per l'abbattimento delle barriere architettoniche, per consentire l'accessibilità agevole allo spazio interrato.

Aldilà delle esigenze strettamente normative e funzionali, si ritiene che gli elementi di collegamento tra il livello interrato e il livello superiore dello spazio pubblico, rappresentino un tema significativo per la riqualificazione della piazza.

Sulla base di questo assunto il progetto prevede:

1. La formazione di un'impronta circolare con la nuova entrata ai locali interrati, allineata lungo l'asse che collega la Piazza Dante alla facciata principale del Teatro Donizetti. La nuova entrata si inserisce quindi nella sequenza degli episodi allineati lungo una prospettiva molto significativa nel tessuto piacentiniano.
   La nuova piazza ribassata emergerà soltanto con un parapetto che verrà studiato per non costituire ostacolo visivo alla percezione in profondità della fontana del Caniana (assunta come elemento identitario di questo spazio urbano). Attorno al parapetto, riprendendo la recente e apprezzabile esperienza dell'allestimento chiamato 'Sentierino', il progetto prevede la formazione di un delicato diorama espositivo sul quale verrà raccontata la storia del luogo e in particolare dell'antica Fiera.
2. La formazione di due ulteriori punti di collegamento tra lo spazio interrato e il suolo della piazza nei quali confluiranno le uscite previste dalla normativa di sicurezza e antincendio. Per questi due elementi, a seguito dei primi colloqui con la Soprintendenza responsabile, si è valutata l'introduzione di piccoli volumi interamente vetrati, evitando una soluzione a cielo aperto che avrebbe potuto rappresentare elementi di criticità sia dal punto di vista della sicurezza che dal punto di vista del decoro urbano.
3. L'introduzione di un impianto di sollevamento con vano e cabina interamente vetrati, in corrispondenza dell'attuale accesso alla struttura interrata sotto il portico.

Oltre a quanto sopra descritto, la proposta progettuale per la sistemazione di Piazza Dante prevede:

1. Il rialzo del suolo della via Monte Sabotino che attualmente si presenta come fascia ribassata e asfaltata, con doppio senso di circolazione veicolare, delimitata ai lati dai cordoli dei marciapiedi. Si intende inglobare tale fascia nello spazio pedonale della piazza, eliminando i salti di quota e pavimentandolo in continuità con la stessa, mantenendo la possibilità di accesso veicolare controllato soltanto per i mezzi di emergenza e per le particolari esigenze del Tribunale.
2. Il prolungamento dei passaggi / cannocchiali piacentiniani laterali all'edificio del Tribunale, estendendo la pavimentazione in porfido con disegni a losanghe già presente anche ai due tratti attualmente asfaltati laterali all'area inerbita di Piazza Dante.
3. La porzione centrale della piazza rimarrà a verde piantumato con ridisegno dei parterre verdi e riproposizione dell'anello di alberi ad alto fusto attorno alla fontana.

Nella convinzione che la vitalità degli spazi aperti pubblici derivi in gran parte dalla vitalità degli spazi edificati che li delimitano, per quanto riguarda Piazza Dante il masterplan evidenzia come fattori strategici da implementare nel tempo:

1. La presenza dell'edificio della Camera di Commercio cioè della sede di rappresentanza dell'economia bergamasca: il fabbricato, progettato da Luigi Angelini e Pietro Magrini, ha la caratteristica di presentare fronti opposti equivalenti, uno verso Largo Belotti e l'altro verso Piazza Dante, ponendosi come fulcro spaziale e funzionale tra due spazi aperti importanti.
   Attualmente l'edificio ha un funzionamento regolato dagli orari di apertura degli uffici ed è quindi incapace di attirare flussi significativi nella vita del Centro: svolge un ruolo relativamente marginale, mentre sarebbe auspicabile che, in prospettiva di un ripensamento graduale, il piano terra aperto sui due fronti, attraverso la corte centrale, venisse concepito come vetrina dell'economia bergamasca e utilizzato non più per attività strettamente burocratiche, ma come luogo aperto e permeabile ad usi diversi e più attrattivi, per esempio per organizzare mostre a rotazione riferite alle eccellenze produttive e a temi dell'industria contemporanea. La Camera di Commercio è quindi da intendere come partner importante nel processo di rivitalizzazione del centro urbano.
2. I piani terra a destinazione commerciale presenti in posizioni di prossimità allo spazio della piazza sono tutti da considerarsi come strategici per la vita della stessa. La scelta di categorie merceologiche attrattive e variegate, capaci di generare flussi positivi nell'arco della giornata e anche nelle ore serali diventa un elemento di progettualità urbana assai importante. I proprietari (in particolare l'Immobiliare Fiera) sono quindi a tutti gli effetti da considerare partner dell'Amministrazione nel processo di rivitalizzazione auspicato.

VALENTINA RAIMONDO

PRESENZE D'ARTE NELLE CAPPELLE DEL CIMITERO DI BERGAMO. INDAGINE ATTRAVERSO LE CARTE D'ARCHIVIO

Ateneo – 28 marzo 2018

La documentazione d'archivio costituisce normalmente la fondamentale base di partenza per qualunque tipo di indagine storiografica di carattere scientifico. La presenza di carte che ci aiutino a tracciare il profilo degli accadimenti diventa dunque uno strumento estremamente prezioso per comprendere le diverse fasi di passaggio che hanno determinato lo sviluppo e l'evoluzione di una determinata situazione.

Naturalmente anche la storia che accompagna la nascita del Cimitero di Bergamo è fortunatamente e ampiamente documentata in modo da consentirci di comprenderne le diverse fasi evolutive. Ogni cimitero possiede una forte connotazione che ne associa l'essenza a qualunque altra forma di entità urbana. Dotato di una precisa conformazione viaria, ogni elemento al suo interno contribuisce a far parte di un tessuto territoriale che subisce variazioni nel tempo sia attraverso un'opera di incremento della sua superficie, sia attraverso delle variazioni, seppur a volte minime, degli edifici che fanno parte del suo tessuto connettivo. La presenza di numerose cappelle e tombe, che sorgono nuove o subiscono modifiche nel corso degli anni, non fa d'altronde che aumentare la difficoltà nel riuscire a tracciare una storia univoca del complesso cimiteriale.

Quanto appena detto vale naturalmente anche in relazione al Cimitero di Bergamo che, inaugurato nel 1904, dalla sua fondazione ad oggi è ancora oggetto di trasformazioni e ampliamenti di carattere urbano per comprendere i quali la documentazione archivistica risulta una base di partenza di grande importanza. Le carte relative alla storia del cimitero sono attualmente conservate in parte all'interno degli Archivi storici comunali presso la Biblioteca civica Angelo Mai, nella sezione 900, dove sono presenti tutti i documenti relativi alle delibere antecedenti alla scelta della località dove collocare il nuovo complesso, il bando di concorso indetto il 17 novembre 1896 e buona parte dei progetti che vi sono stati presentati[1], e in parte all'interno dell'Archivio del Comune di Bergamo dove si trovano tutte le cartelle e i fascicoli riguardanti le diverse cappelle e tombe edificate all'interno del camposanto.

[1] Biblioteca Civica Angelo Mai e Archivi storici comunali, sezione 900 (d'ora in poi ASCBg, sez. 900), fald. 524.

Una volta stabilito che la nuova struttura avrebbe dovuto collocarsi nei pressi del vecchio cimitero di San Maurizio[2], il Comune di Bergamo pubblica il testo del concorso lasciando che la diffusione dello stesso avvenga anche per mezzo della stampa[3].

> È aperto un concorso, fra Artisti, Ingegneri ed Architetti Italiani, per il progetto del Cimitero unico, da costruirsi nel piano di S. Maurizio in contiguità di quello esistente. Il concorso sarà di doppio grado. I concorrenti dovranno, entro tre mesi dalla data del presente avviso, presentare alla Segreteria del Comune il loro progetto, il quale consisterà: a) di un piano generale delle opere, nella scala di 1:500; b) di una tavola d'assieme dell'alzato, nella stessa scala; c) degli schizzi di ogni parte principale, dai quali si possa con sicurezza desumere il concetto dell'artista e l'importo approssimativo delle opere; d) di una descrizione, sufficientemente particolareggiata, delle diverse costruzioni; e) di una perizia sommaria. Una Commissione di cinque membri, quattro dei quali scelti dalla Giunta Municipale ed uno dai concorrenti per scheda segreta (da consegnarsi all'atto della presentazione del concorso) sceglierà tra i progetti presentati i sei giudicati migliori. Fra gli autori dei progetti prescelti dalla Giuria verrà aperto un concorso di secondo grado, lasciando ai concorrenti stessi la facoltà d'introdurre nel progetto quelle modificazioni che venissero loro suggerite o che credessero necessarie per sviluppare completamente il loro concetto.

La risonanza del concorso è molto ampia. Arrivano in Comune quarantasette progetti che la Commissione giudicatrice, composta da Camillo Boito, Elia Fornoni, Gaetano Moretti, Giacomo Frizzoni e Luigi Albani, si trova a dover esaminare.

Dalla fase preliminare di concorso vengono selezionati sei progetti e ancora una volta la notizia è fornita a livello locale da "L'Eco di Bergamo".

> L'onorevole Giunta municipale di Bergamo, in seduta di venerdì scorso, ha preso atto della relazione presentata dalla spettabile Commissione esaminatrice dei progetti del nuovo Cimitero […] ed in conformità al voto della Commissione medesima, ha ammesso al *concorso di secondo grado* i progetti seguenti: 1. *Eternità*, riconosciuto opera dell'architetto Pirovano Ernesto di Milano – 2. *Utinam*, del Prof. Campanini Alberto di Milano – 3. *Usque dam vivam et ultra*, dell'Arch. Sommaruga Giuseppe di Milano – 4. *Alpha*, del Prof. Corradeschi Giuseppe di Roma – 5. *Parce sepultis*, dell'Ing. Brotti Enrico di Milano – 6. *De profundis*, dell'Architetto Giordani Edoardo di Milano[4].

---

[2] Prima dell'istituzione del Cimitero Unico, la città di Bergamo era servita da quattro aree cimiteriali: San Giorgio in Malpensata, San Maurizio tra Borgo Santa Caterina e Borgo Palazzo, Santa Lucia a Porta Broseta e Valtesse (cimitero a cui faceva riferimento Città Alta e lo stesso comune di Valtesse). Cfr. Tancredi Torri, *Cimiteri e tombe monumentali della Città di Bergamo nel corso dei secoli*, "Archivio Storico Lombardo", serie ottava, vol. X, 1960.

[3] *Concorso per la costruzione del Cimitero Unico*, "L'Eco di Bergamo", 22 novembre 1896.

[4] *Il concorso per il Cimitero unico*, "L'Eco di Bergamo", 1 giugno 1897.

Già nel mese di maggio però i sei progetti selezionati vengono pubblicati sulla rivista a carattere nazionale "Edilizia Moderna". Le riproduzioni in bianco e nero riguardano i sei prospetti delle facciate principali e le sei planimetrie[5] (Fig. 1).

Il progetto vincitore, quello dell'architetto Ernesto Pirovano, prevede originariamente una pianta a croce greca con assetto viario a piani ortogonali. La facciata principale si caratterizza per la presenza di un corpo centrale destinato al famedio e da due strutture più basse e laterali collegate al primo per mezzo di portici (Fig. 2). Dal disegno vincitore si evince chiaramente che in origine l'architetto avesse previsto la presenza di statue al di sotto dei portici. Dopo la vittoria del concorso Pirovano è chiamato a dirigere i lavori per la grandiosa esecuzione che iniziano nel 1901. Sebbene l'inaugurazione del cimitero avvenga il 25 maggio 1904 l'edificio non è concluso. Manca la struttura centrale della facciata che sarà realizzata intorno agli anni Dieci del Novecento[6].

Le prime richieste per la realizzazione di monumenti e cappelle funerarie rivolte alla Commissione d'Ornato, atta a quel tempo ad approvare o meno i progetti di monumenti al cimitero, risalgono al 1904. Al 24 novembre dello stesso anno appartiene il più antico progetto di monumento funebre finora reperito. Tra le carte delle licenze edilizie ne compare infatti una del 24 novembre 1904 a firma di Nicola Barbieri, negoziante di marmo a Bergamo, che per conto della famiglia Fontana presenta un progetto di monumento funebre dal forte impatto architettonico[7]. Il disegno, interessante nel suo genere, si presenta sotto forma di edicola funeraria composta da un basamento su cui poggia un sarcofago sovrastato da una struttura a portale dotata di colonne e timpano che sul lato destro simula l'edificio in rovina (Fig. 3). La Commissione, composta da Elia Fornoni, Giacomo Frizzoni, Luigi Albani e Ponziano Loverini, fornisce parere positivo alla realizzazione della tomba. In risposta alla richiesta di Barbieri si legge infatti: "La Commissione è d'avviso si possa accogliere il progetto, pur che il monumento

[5] *Il progetto di un nuovo cimitero per la città di Bergamo*, "L'Edilizia Moderna", maggio 1897, pp. 33-36.

[6] Per una storia del Cimitero di Bergamo e di alcune delle sue tombe e cappelle si veda: Attilio Gobbi, *1896. Il nuovo cimitero. Incentivo monumentale per la crescita urbana*, "Hinterland", n. 25, 1983, pp. 42-46; Amanzio Possenti – Alessandro Borelli – Umberto Zanetti – Renato Ravanelli – Gianfranco Coppetti – Lino Lazzari, *Il Cimitero Civico di Bergamo*, Bergamo 1999; Simona Viganò, *L'arte di ricordare. Architettura e scultura nel Cimitero di Bergamo*, "La Rivista di Bergamo. Arte a Bergamo 1945-1959", nuova serie n. 29, gennaio-febbraio-marzo 2002, pp. 91-95; Simona Viganò, *L'arte di ricordare. Architettura e scultura nel Cimitero di Bergamo*, "La Rivista di Bergamo. Arte a Bergamo 1960-1969", nuova serie n. 33, gennaio-febbraio-marzo 2003, pp. 108-113; Simona Viganò, *L'arte cimiteriale tra culto e memoria. Percorso attraverso i monumenti cimiteriali*, "La Rivista di Bergamo. Arte a Bergamo 1970-1981", nuova serie n. 37, gennaio-febbraio-marzo 2004, pp. 122-127; Valentina Raimondo, *Arte e architetura nel Cimitero di Bergamo*, Bergamo 2018.

[7] La tomba, non più in possesso della famiglia Fontana, conserva attualmente le spoglie di Peppino Nosari.

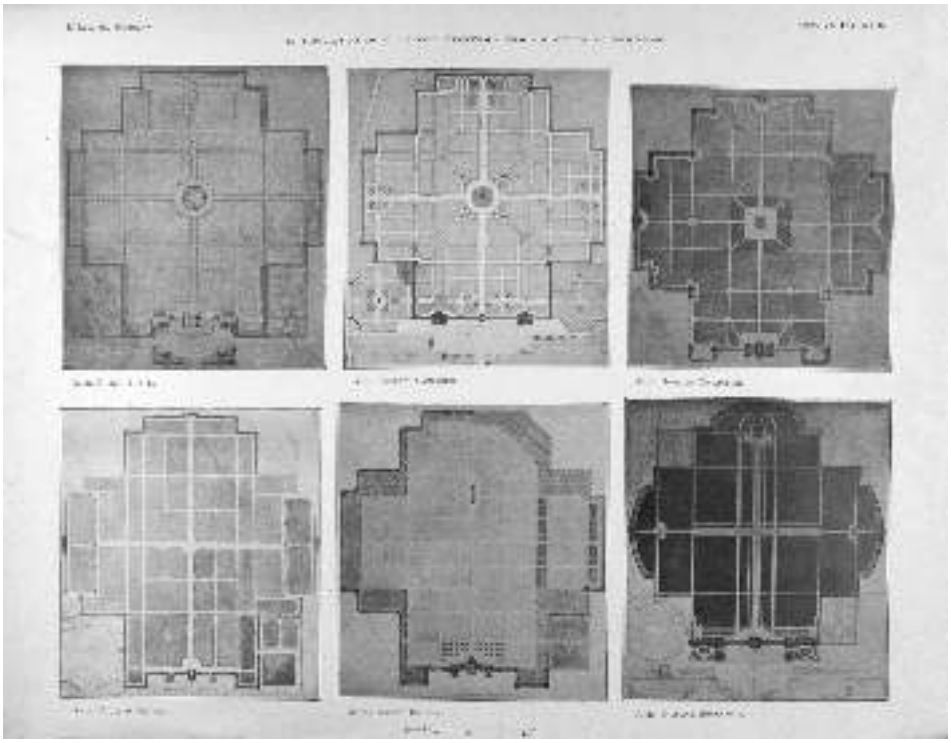


Fig. 1. Planimetrie dei progetti vincitori della prima fase del concorso per il Cimitero Unico di Bergamo, ASCBg, sez. 900, cart. 524, “Edilizia Moderna”, maggio 1897.

Fig. 2. Ernesto Pirovano, Disegno della facciata principale del Cimitero Unico di Bergamo, ASCBg, sez. 900, cart. 524, “Edilizia Moderna”, maggio 1897.

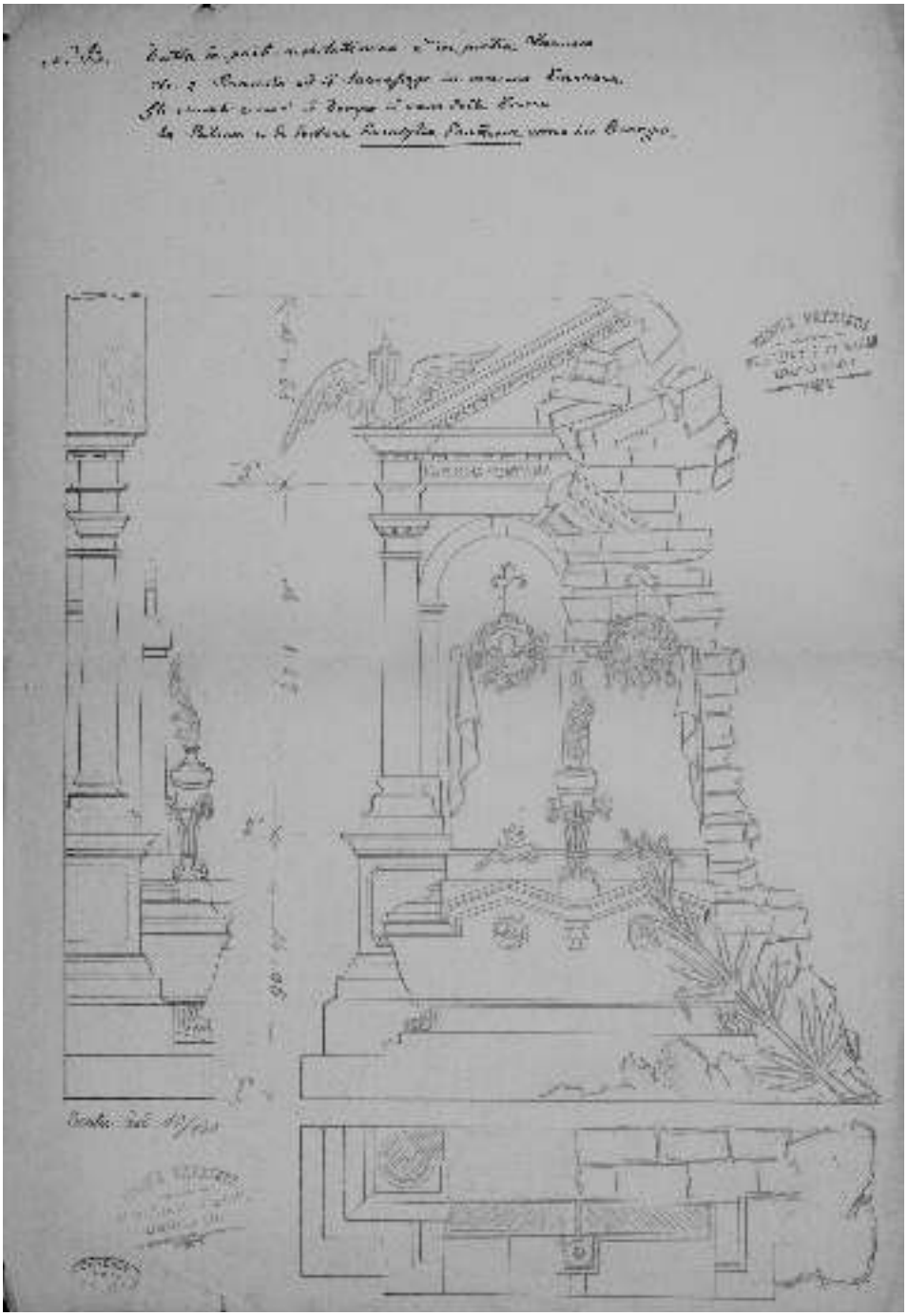


Fig. 2. Nicola Barbieri, Disegno del Monumento funebre per i coniugi Fontana, 1904, ASCBg, Commissione Edilizia, fasc. 29, 24 novembre 1904.

sia appoggiato ad muro”[8]. L’area su cui la tomba deve sorgere, all’angolo tra i viali Sant’Alessandro e San Rustico, non prevede però la presenza di strutture portanti su cui addossare il monumento Fontana. Sebbene non esista ulteriore documentazione che attesti le fasi di passaggio precedenti all’effettiva realizzazione del monumento si può plausibilmente ipotizzare che la famiglia o lo stesso progettista abbiano pensato di modificare radicalmente il disegno. Il monumento viene infine affidato allo scultore di origini bresciane Angelo Barbieri che realizza una statua raffigurante Gesù Cristo su una roccia, di impostazione più tradizionale (Fig. 4).

Di epoca precedente è il disegno per la cappella della famiglia dei conti Piazzoni, edificata nel 1858 e originariamente collocata presso il cimitero di San Giorgio. La componente architettonica dell’edicola è affidata all’architetto Buardo Peverelli mentre, come è noto, la bella scultura raffigurante un angelo che porta in grembo dei fiori nell’atto di rovesciarli delicatamente, è eseguita da Vincenzo Vela[9] (Fig. 5). Se sfortunatamente all’interno degli archivi comunali non sono conservati documenti e progetti relativi alla cappella originaria, dalle carte presenti si riesce a risalire all’anno in cui gli Istituti Educativi di Bergamo, a cui l’ultimo membro della famiglia, la contessa Emilia Woyna Piazzoni, lascia una grossa parte della sua eredità, compresa la cappella cimiteriale, acquistano la concessione all’interno del nuovo cimitero per spostare le salme dei Piazzoni e la scultura del Vela. Acquisito nel 1934 uno spazio presso la galleria di avan-sera si desume che proprio intorno a quella data la cappella originaria sia stata ritrasformata e spostata all’interno del Cimitero Unico.

Altro caso esemplare di documentazione archivistica che restituisce la vicenda esecutiva di una delle edicole posizionate sul muro di cinta nord-est del camposanto bergamasco è costituito da quello della cappella della famiglia Gregis. L’edificio è opera del 1922 dell’ingegnere Guardo Colleoni. La struttura architettonica è di impostazione tradizionale. La planimetria dell’edicola è infatti quadrangolare e si caratterizza, sul prospetto principale, per la presenza di un portale ad arco retto da due colonne scanalate e di un timpano triangolare leggermente aggettante. All’interno della cartella d’archivio relativa all’edificio è presente sia il disegno del 1922 di Colleoni, sia un progetto antecedente firmato dall’ingegnere Luigi Angelini nel 1914[10] (Figg. 6, 7). La presenza dei due disegni denota che verosimilmente in origine i Gregis avessero affidato l’incarico di progettare la loro cappella ad Angelini ma che successivamente, per questioni rimaste ad oggi ignote, abbiano deciso di rivolgersi a Colleoni. Il disegno di Angelini differisce di molto dall'opera effettivamente realizzata.

---

8 ASCBg, sez. 900, Commissione Edilizia, fasc. 29, 24 novembre 1904.

9 Per una valutazione più approfondita relativa all’opera si veda: Gianna A. Mina Zeni (a cura di), *Museo Vela. Le collezioni*, Lugano 2002, p. 312.

10 Archivio Comune di Bergamo (d’ora in poi ACBg), Cimitero, serie Cappelle, cart. 11, fasc. Gregis.

Fig. 4. Angelo Barbieri, Monumento funebre per i coniugi Fontana (oggi per Peppino Nosari), 1905 (ph. Valentina Raimondo).

Fig. 5. Cappella Piazzoni presso il Cimitero di Bergamo, 1858-1934 (ph. Valentina Raimondo).

Fig. 6. Luigi Angelini, Progetto per la Cappella Gregis, 1914, ACBg, Cimitero, serie Cappelle, cart. 11, fasc. Gregis.

Fig. 7. Guardo Colleoni, Progetto per la Cappella Gregis, 1922, ACBg, Cimitero, serie Cappelle, cart. 11, fasc. Gregis.

Fig. 8. Cappella Zanoni presso il Cimitero di Bergamo, 1931 (ph. Valentina Raimondo).

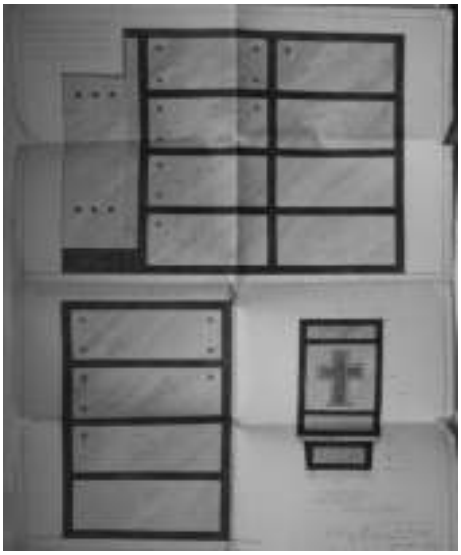


Fig. 9. Nino Galizzi, Disegno degli ossari della Cappella Zanoni, 1928, ACBg, Cimitero, serie Cappelle, cart. 23, fasc. Zanoni.

Fig. 10. Giovanni Muzio, Cappella Tadini presso il Cimitero di Bergamo, 1932 (ph. Valentina Raimondo).

Fig. 11. Attilio Nani su disegno di Giovanni Muzio, Porta per la Cappella Tadini, 1932, Biblioteca Civica Angelo Mai, Fondo Attilio Nani, A.1.I.9.

Memore di influenze eclettiche, la cappella disegnata presenta una struttura che ricorda per forma e decorazione il corpo centrale della facciata del cimitero. Il portale monumentale prevede la presenza di un crocifisso disposto al di sopra del nome della famiglia.

Degna di nota è anche la Cappella Zanoni collocata, come quella Piazzoni, nell'area di avan-sera del cimitero (Fig. 8). Questa porzione del camposanto si caratterizza per la presenza di cappelle a carattere ipogeo. I monumenti rappresentativi, disposti in superficie, sono in gran parte collocati al di sotto di un portico. L'edicola della famiglia Zanoni è stata edificata intorno al 1931 ad opera dello scultore Nino Galizzi e dell'architetto Giovanni Muzio. Della presenza di quest'ultimo siamo a conoscenza ancora una volta grazie a un documento conservato nella cartella relativa alla cappella. Il foglio in questione è una comunicazione, a firma di Nino Galizzi, con richiesta formale alla Commissione Edilizia di edificare l'architettura cimiteriale. Nel foglio autografo dello scultore si legge chiaramente che la componente architettonica dell'edificio è stata progettata da Muzio[11]. Tra i documenti sfortunatamente non è presente il disegno dell'architetto. Si è rintracciato invece un progetto del 1928 relativo agli ossari e colombari firmato da Galizzi autore tra l'altro della bella scultura raffigurante una Pietà disposta nell'area superficiale della cappella (Fig. 9).

L'architetto Muzio è stato più volte coinvolto nella progettazione di edifici cimiteriali all'interno del camposanto bergamasco. Nel 1932 firma ad esempio il disegno per la cappella edificata dopo la scomparsa di Ercole Tadini, il fondatore dei Magazzini Italiani Ercole Tadini o MIET. Dai progetti, attualmente conservati all'interno dell'Archivio Muzio, si denota la consueta cura muziana per i dettagli. L'edificio si compone di una base di forma cubica in marmo di Zandobbio su cui poggia un sarcofago. Quest'ultimo è coperto da una struttura composta da una soletta in marmo retta da due alzate laterali aperte grazie alla presenza di due archi. Il prospetto frontale e quello posteriore di questo elemento verticale sono volutamente aperti in modo da creare un gioco di pieni e di vuoti e da esaltare la presenza del sarcofago, visibile a tutti (Fig. 10). Sul fianco destro dell'edificio l'architetto colloca la porta che resta in questo modo nascosta alla vista. Anch'essa disegnata da Muzio, l'opera è stata eseguita dallo scultore e cesellatore Attilio Nani con cui l'architetto ha modo di collaborare in più occasioni[12]. La porta in bronzo è suddivisa da due battenti e si caratterizza per la presenza di otto finestre circolari unite tra loro da due rilievi serpentinati che, partendo da un tronco disposto al centro del portale, si sviluppano ai lati come dei rami (Fig. 11).

---

11 ACBg, Cimitero, serie Cappelle, cart. 23, fascicolo Zanoni.

12 Per un approfondimento sul rapporto tra Giovanni Muzio e Attilio nani si veda: Valentina Raimondo, *Attilio Nani. Storia di uno scultore artigiano*, in V. Raimondo, Maria Cristina Rodeschini (a cura di), *Attilio Nani. La scultura disegnata*, Bergamo 2017, pp. 13-23.

Fig. 12. Attilio Nani, Architrave per la Cappella Turani, 1953-54, Biblioteca Civica Angelo Mai, Fondo Attilio Nani, A.6.70.

Se nel caso della Cappella Tadini Nani è chiamato come mero esecutore diversamente in molti altri casi come quello della Cappella Galmozzi o della Cappella Turani la sua presenza è più pregnante e lo scultore riesce a manifestare la propria arte più liberamente. Nel secondo caso appena citato l'edificio è progettato dall'architetto Sandro Angelini a cui spettano probabilmente anche i disegni del cancello d'ingresso e del mosaico pavimentale. La cappella presenta planimetria rettangolare e la sua struttura si sviluppa in senso orizzontale. Racchiusa da spesse pareti in marmo l'edicola è aperta sul fronte anteriore dove si collocano un cancello e un architrave col nome della famiglia lasciando la possibilità a chi passa di guardare all'interno della struttura (Fig. 12). L'apparato decorativo esterno, composto dal fregio col nome della famiglia e dai rilievi con figure ploranti disposti sulle pareti esterne dell'edicola, sono opera oltre che di Nani anche di Elia Ajolfi (Fig. 13). Sebbene all'interno dell'archivio del cimitero non resti documentazione grafica relativa al progetto della cappella, si trovano invece all'interno del Fondo Attilio Nani, presso la Biblioteca Civica Angelo Mai, alcune fotografie delle opere eseguite dallo scultore clusonese che ci consentono di identificare e distinguere le sue sculture da quelle di Ajolfi.

Allo stesso Angelini spetta il disegno per la cappella ipogea che contiene le spoglie del premio Nobel Giulio Natta e della sua famiglia. Progettata nel 1981 la cappella si caratterizza soprattutto per la componente decorativa disposta nel piano superiore rispetto agli ossari dove Angelini prevede la compresenza di una serie di elementi che, a mo' di piccole sculture, ornano un'area verde dell'avan-mattina del cimitero. Come omaggio a Natta l'architetto prevede la presenza di una riproduzione in bronzo del polipropilene isotattico. Nel progetto iniziale era stata inserita anche una croce delle medesime dimensioni del simbolo chimico, anch'essa in bronzo, ma simulante opera lignea. In una seconda versione quest'ultima è ripensata in formato ridotto e con disegno più lineare e decorativo (Figg. 14, 15).

La modifica della croce è determinata da una richiesta della Commissione Artistica del Cimitero che, riunitasi l'11 giugno 1981, esprime delle perplessità rispetto "alla organicità degli elementi decorativi, e in particolare al contrasto tra la croce e il simbolo chimico"[13]. Tra le carte d'archivio è possi-

[13] ACBg, Cimitero, serie Cappelle, cart. 15, fascicolo Natta.

Fig. 13. Attilio Nani, Rilievo per la Cappella Turani, 1953-54, Biblioteca Civica Angelo Mai, Fondo Attilio Nani, A.4.II.96.

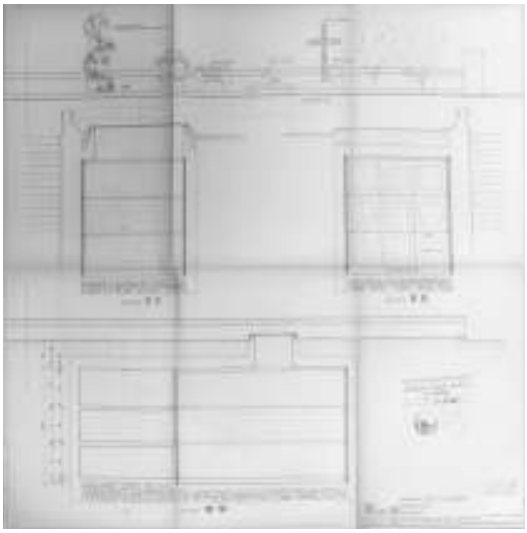


Fig. 14. Sandro Angelini, Progetto per la Cappella Natta, 1981, ACBg, Cimitero, serie Cappelle, cart. 15, fasc. Natta.

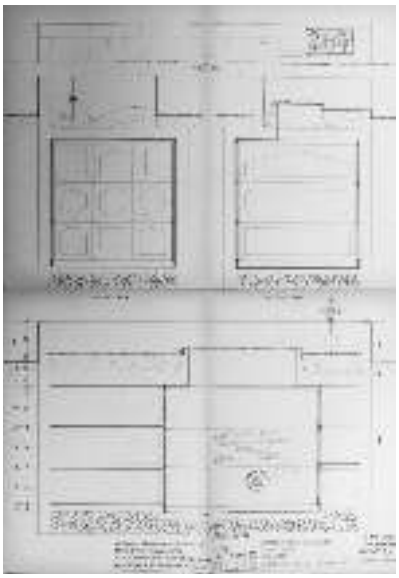


Fig. 15. Sandro Angelini, Progetto per la croce della Cappella Natta, 1980, ACBg, Cimitero, serie Cappelle, cart. 15, fasc. Natta.

Fig. 16. Gianni Remuzzi, Ritratto di Enrico Rastelli, 1932 (ph. Valentina Raimondo).

Fig. 17. Disegno per affresco da collocare all'esterno della Cappella Rastelli, 1996, ACBg, Cimitero, serie Cappelle, cart. 18, fasc. Rastelli.

Fig. 18. Disegno per affresco da collocare all'esterno della Cappella Rastelli, 1996, ACBg, Cimitero, serie Cappelle, cart. 18, fasc. Rastelli.

bile inoltre rintracciare alcuni esempi di interventi effettuati o solo progettati a posteriori rispetto all'edificazione delle cappelle stesse. È il caso ad esempio delle decorazioni previste per le facciate laterali della Cappella Rastelli. L'edicola ospita le spoglie del giocoliere Enrico Rastelli e della sua famiglia. Progettata dopo la sua morte, avvenuta nel dicembre del 1931, l'edificio è arricchito dalla presenza all'interno di una bella scultura di Gianni Remuzzi raffigurante l'artista che gioca con tre palloni da calcio (Fig. 16). Da quanto risulta dalla documentazione archivistica relativa all'edificio, nel 1996 viene proposta l'aggiunta di due affreschi che avrebbero dovuto essere realizzati dalla Scuola d'Arte Applicata Andrea Fantoni. Dei due dipinti murali mai realizzati resta traccia tra le carte d'archivio[14] (Figg. 17, 18). In entrambi i casi il tema è quello del mondo circense e della giocoleria in particolare. Gli autori dei disegni si ispirano soprattutto al repertorio iconografico di Giorgio De Chirico. In entrambi i casi, all'interno di un ambiente dal forte impatto onirico, sono collocati gruppi di circensi disegnati come manichini metafisici.

I casi qui presentati sono solo una piccola parte rispetto alla molteplicità di episodi relativi all'ideazione e costruzione di cappelle e tombe cimiteriali le cui vicende possono essere indagate da un punto di vista archivistico. Gli episodi forniti sono comunque esemplificativi dell'importanza della documentazione d'archivio nell'indagine sia a carattere puramente storico che storico artistico relativa al camposanto bergamasco. È solo attraverso le carte conservate che si riesce infatti a tracciare e definire la storia delle singole cappelle e tombe anche se sfortunatamente non tutti i fascicoli, soprattutto quelli più antichi, contengono una documentazione sufficiente a spiegare la genesi di tutte le strutture cimiteriali.

[14] ACBg, Cimitero, serie Cappelle, cart. 18, fasc. Rastelli.

FULVIO STEFANO LO PRESTI

DONIZETTI OROBICO DELLA DIASPORA

Ateneo – 19 settembre 2018

Non pretendo di farvi una lezione di geografia, come preambolo, dicendovi che la Lombardia è una regione dai confini storicamente fluidi.

Trent'anni fa un reverendo canonico della Cattedrale di Novara mi confidò, *ex abundantia cordis*: "Il nostro dramma, caro signore, è che ci troviamo in Piemonte, ma noi siamo lombardi!" E, tra antiche nostalgie e recenti aspirazioni, è dei nostri giorni la notizia che un lembo del Nord-Est del Piemonte vorrebbe staccarsi da questa regione per aggregarsi alla Lombardia. Ancora oggi dunque il perimetro della Lombardia mantiene una qualche fluidità. Resta il fatto che, pur composta da varie sottoregioni, con città che hanno avuto per circostanze storiche e culturali vita diversa – si pensi a Mantova, Brescia, Milano, Pavia, alla stessa Bergamo ed ad altre ancora -la Lombardia è una regione con una propria identità ben delineata. Ma perché lo dico? Perché asserire oggi che il bergamasco Gaetano Donizetti (1797-1848) sia senz'ombra di dubbio il maggiore operista lombardo, con buona pace del cremonese Claudio Monteverdi, suonerà probabilmente bizzarro, a Milano e alla Scala in particolare, dove, a quel che pare, non se ne sono ancora accorti. 51 stagioni scaligere (contando anche quella d'imminente apertura) sono ormai trascorse senza essere, per caso o intenzionalmente, inaugurate da un'opera donizettiana[1] – perfino il biennio del Bicentenario della nascita-centocinquantenario della morte del lombardo Donizetti, 1997-1998, è stata una fulgida occasione mancata per il tempio della lirica milanese[2]. Milano,capitale della Lombardia, ha preferito adottare di volta in volta i *foresti*: il catanese Bellini, il bussetano Verdi, il lucchese Puccini. Soltanto il pesarese Rossini ha declinato l'adozione: lasciata Venezia per Napoli e Roma, varcò poi le Alpi per raggiungere Parigi e là rimase per sua maggiore gloria. La bella statua di Donizetti dello scultore Giovanni Strazza, che adorna dal 1874 l'atrio del massimo teatro milanese, sta dunque là a fungere quasi da Cenerentola (o piuttosto da... statua del Commendatore?).

[1] Dalla Stagione 1967-68, che si aprì con *Lucia di Lammermoor*. Si trattò dell'edizione diretta da Claudio Abbado, affidata alla regia di Giorgio De Lullo, e con protagonisti Renata Scotto e Gianni Raimondi.

[2] Ma nel '97-'98 il *Kapellmeister* scaligero si chiamava Riccardo Muti, al quale Donizetti, al di là di *Don Pasquale*, non interessa.

In un'Italia ancora frammentata in vari stati e staterelli, dove paradossalmente più che l'italiano era l'idioma dell'opera lirica la vera lingua franca, il "povero scrittore d'opere" (sono parole di Donizetti in una lettera indirizzata da Palermo nel 1825 al suo maestro Simone Mayr[3]) assunse il ruolo *ante litteram* di compositore nazionale, poiché dalla Lombardia alla Sicilia, da Venezia a Roma e a Napoli, prima di trasferirsi a Parigi ed approdare in seguito a Vienna, riuscì ad imprimere un'orma non labile. Fino all'altro ieri declassato a quasi ruota di scorta o gregario dei maggiori operisti dell'Ottocento, Rossini, Bellini e Verdi, oggi Donizetti erge alta la fronte, grande tra quei grandi, grazie a un lungo, arduo e paziente lavoro di riscoperta e di rivalutazione nella sua Bergano e altrove. A 170 anni dalla sua scomparsa, Donizetti rimane però un vasto cantiere aperto ed è ancora lontano il giorno in cui sulla vita e sull'*opus* di questo grande musicista sarà scritta la penultima parola e sarà pronunciato il penultimo giudizio.

Benché oggi Donizetti venga eseguito ai quattro angoli del pianeta – dai capolavori più popolari ai titoli meno noti – è la città natale che si preoccupa in maniera assidua di mantenerne viva la memoria. Nato e cresciuto a Bergamo (dove quasi per caso concluse la sua esistenza), Gaetano fu, come altri concittadini del resto, un orobico della *diaspora* e non sempre ebbe con il natìo loco rapporti idillici. Ma dalla sua Lombardia alla Sicilia, da Napoli a Roma, Parigi e Vienna, dovunque peregrinò il *"povero scrittore di opere"* tenne alto il blasone della città d'origine, che portò sempre nel cuore. Tali cose non ve le dico certo per incoraggiare il vostro campanilismo.

A Bergamo la *Renaissance* donizettiana (non ancora chiamata tale) ha preso le mosse nell'immediato dopoguerra, con nella sua "preistoria" le *Lucie* toscaniniane della Scala negli anni Venti, la *Lucrezia Borgia* del primo Maggio musicale fiorentino (1933) e l'*Anna Bolena* catalana al Liceu di Barcellona (1947), che fu anche la prima novecentesca.

Audaci e lungimiranti, i pochi pionieri della riscoperta di Donizetti a Bergamo guadagnarono terreno passo dopo passo a dispetto di quanti ancora consideravano Donizetti una sorta di gregario della triade Rossini-Bellini-Verdi, uno che, dopo aver sfornato melodrammi a getto continuo, aveva, per caso o miracolo, imbroccato alcune volte il capolavoro. Non si poteva negare che tali fossero gli intramontabili *Elisir*, *Lucia* e *Don Pasquale*, senza avere però una nitida visione del perché fossero capolavori ed è molto significativo: non si penetrava nell'arte di Donizetti. Emblematica al riguardo la stupefacente miopìa di un Pizzetti. Pizzetti, che si emoziona di fronte agli autografi di *Norma* e del *Rigoletto*, mentre quello di *Lucia* lo lascia quasi indifferente. L'ho chiamata miopia, ma dovrei parlare piuttosto di ottenebramento[4].

---

[3] Guido Zavadini, *Donizetti. Vita – Musiche – Epistolario*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1948, p. 244. *Lettera a Simone Mayr, Bergamo (Palermo, 21 dicembre 1825)*, in: Guido Zavadini, *Donizetti* ecc.

[4] Ildebrando Pizzetti, *Un autografo di Donizetti (1943)*, in: I. Pizzetti, *La Musica italiana dell'800*, Edizioni Palatine di R. Pezzani & C., Torino 1947, pp. 231-239.

In maniera pressocché sistematica e con maggiore determinazione, confortati al contempo dagli esiti e dagli echi per lo più positivi, gli artefici della riscoperta e della rivalutazione di Donizetti continuarono a riproporre, accanto ai titoli di repertorio, le opere serie, comiche e semiserie dimenticate o trascurate. Nel frattempo una provvidenziale concorrenza si instaurava con altre sedi non soltanto italiane, tra cui in prima fila Napoli, che poteva validamente contendere a Bergamo il cordone ombelicale donizettiano. Nuovi titoli sono così rientrati nel repertorio. Davvero esemplare il caso di *Maria Stuarda*, riportata alla luce a Bergamo nel 1958. (Avevo quattordici anni e l'ascoltai sul Terzo Programma della RAI). Di quest'opera, assai sfortunata nell'Ottocento, si era perduta ogni traccia dopo l'edizione del Teatro Comunale di Catania del 1866. Oggi la si esegue dovunque, nei grandi come nei piccoli teatri fino alla periferia del mondo lirico. (Nel Belgio, dove vivo da una quarantina d'anni, ho visto avvicendarsi nei cartelloni di alcuni teatri ben cinque edizioni della *Stuarda*).

Si può dire che ormai la *Renaissance donizettiana* appartenga alla storia sia pur recente, perlomeno nel suo primo, pionieristico stadio, anche se la riscoperta e la rivalutazione di Donizetti proseguono il loro corso.

Sempre a Bergamo, è sorta nel frattempo la Fondazione Donizetti (1994), affidata a una prestigiosa squadra di studiosi col compito di portare avanti, muovendosi nell'ambito di un'indispensabile collaborazione internazionale, gli studi e le ricerche su Donizetti e sul contesto storico e culturale esteso opportunamente alla presenza, non certo secondaria, del maestro nonché padre spirituale del Nostro: il bavarese italianizzato Johann Simon Mayr (1763-1845). Oltre ad organizzare periodicamente convegni e simposi internazionali ed a sfornare un'imponente serie di pubblicazioni, la Fondazione dà un prezioso contributo alla pubblicazione delle edizioni critiche delle partiture donizettiane, che rimpiazzano ormai le meno fedeli in circolazione.

Su un altro versante la città di Bergamo ha visto realizzati negli ultimi anni due importanti eventi di interesse donizettiano, specie il primo, che le fanno grande onore: il restauro e l'apertura al pubblico della Casa Natale del musicista in Borgo Canale, quale nuovo spazio culturale e conviviale, ed il ripristino dell'ottocentesco Teatro Sociale in Città Alta.

I volumi dedicati a Donizetti sono abbastanza rari nonostante la frequenza dei titoli donizettiani, tra sporadici e consueti, nei cartelloni dei teatri e negli scaffali dei CD e DVD. Il relativo interesse della saggistica per talune opere o determinati aspetti della produzione del Bergamasco è inversamente proporzionale alla pubblicazione di monografie che lo riguardano. Manca a tutt'oggi tra l'altro un epistolario completo. Una monografia è tuttavia in preparazione da parte di un ancor giovane e agguerrito musicologo, veneziano non lombardo, Luca Zoppelli, come mi ha confidato lui stesso.

Donizetti, "zingaro" dell'opera («Noi poveri zingari», esclamò Verdi, non senza una dose di vittimismo, scrivendo a Tito Ricordi nel 1859[5]), sembrereb-

[5] *Lettera a Tito Ricordi, Milano (Roma, venerdì 4 febbraio 1859)*, in: GIUSEPPE VERDI, *Lettere*, a cura di Eduardo Rescigno, Giulio Einaudi Editore, Torino 2012, p. 379.

be prestarsi a meraviglia, grazie all'indubbio fascino della sua persona, di cui ha lasciato ampia e vivida traccia nello sterminato numero di lettere, e alle vicissitudini di un'esistenza avventurosa quanto travagliata, come soggetto di romanzi, film e telefilm e, perché no, di album di fumetti. Ma in poche occasioni lo si è voluto far rivivere al cinema o alla televisione e ogni volta con grande libertà di fantasia, come se il personaggio reale abbisognasse di abbellimenti e aggiunte pittoresche per irrobustirne e sfaccettarne il profilo. Basti ricordare quel lacrimogeno *Cavaliere del sogno* di Camillo Mastrocinque (1946) con protagonista "carismatico" Amedeo Nazzari o il colorito ma prodigalmente infedele *Casa Ricordi* di Carmine Gallone (1954), in cui il più improbabile Donizetti appare sotto le simpatiche sembianze di Marcello Mastroianni. Gallone era peraltro un *aficionado* di suggestive inverosimiglianze biografiche sui nostri grandi operisti, poiché nello stesso anno imbastisce il peggior "libretto", zuccheroso quanto stucchevole, attorno all'ineludibile Bellini con quel *Casta Diva*, che vede il Catanese impersonato da un "angelico" Maurice Ronet in amichevole competizione con l'affabile Donizetti, abbastanza immaginario, di Fausto Tozzi. Per non parlare del *Giuseppe Verdi* di Raffaele Matarazzo (1953), che compie il miracolo di prolungare di oltre un lustro, per esigenze di sceneggiatura, la vita di Donizetti, impersonato qui da Emilio Cigoli.

Più vicina a noi, la serie televisiva in quattro puntate *La famiglia Ricordi* di Mauro Bolognini (1994), che andò in onda nel gennaio 1995, risultò a sua volta "meritevole" in fatto di «storpiature grossolane e poca verità storica» (come commentò un anonimo telespettatore), malgrado il talento e l'*appeal* dei Donizetti e Bellini di turno, rispettivamente Alessandro Gassmann e Kim Rossi Stuart.

Quanto alla narrativa, il mediocre romanzo *Dom Sébastien, roi de Portugal* dell'avvocato belga René Swennen (1979)[6], mancato di recente, potrebbe costituire un *unicum* senza il precedente delle fulgide affabulazioni di Francesco Florimo, vestale del culto belliniano nell'Ottocento, che in *Bellini. Memorie e lettere* (1882)[7] escogita per Donizetti un ruolo "brillantissimo", quale fraterna spalla del Catanese (un Pilade per un Oreste) in episodi inventati di sana pianta. Una nota positiva l'ha tuttavia trovata, grazie alla sensibilità di studioso, Giorgio Appolonia scrivendo *Cercherò lontana terra. Gaetano Donizetti: Il racconto della mia vita* (2013)[8], che è un diario immaginario dove si coniugano con elegante spigliatezza i fatti accertati col verosimile della finzione. Merita infine di essere segnalata la pubblicazione nel 2016 del ragguardevole *Dizionario Donizettiano* di Francesco Cento[9], che è uno strumento indispensabile per studiosi e appassionati.

---

6 René Swennen, *Dom Sébastien, roi de Portugal*, Éditions Juillard, Paris 1979.

7 Francesco Florimo, *Relazioni fra Bellini e Donizetti*, in: F. Florimo, *Bellini. Memorie e Lettere*, G. Barbera editore, Firenze 1882, pp. 128-136.

8 Giorgio Appolonia, *Cercherò lontana terra. Gaetano Donizetti: il racconto della mia vita*, Centro Studi Valle Imagna, Grafica Monti 2013.

9 Francesco Cento, *Dizionario Donizettiano*, LIM, Lucca 2016.

Sin dall'inizio della carriera – dopo il completamento della formazione musicale a Bologna – Donizetti si rivela un instancabile creatore di musica, autentico maniaco del lavoro, mantenendo questo pieno regime compositivo fino al tragico esaurimento anzitempo delle capacità intellettuali e fisiche. La vastita del suo catalogo è impressionante, poiché abbraccia, in virtù di una varietà e una ricchezza di tavolozza sbalorditive, oltre alle opere, musica sacra, cantate, sinfonie, quartetti, composizioni per vari strumenti ed una copiosissima produzione di arie da camera e canzoni.

Tra la settantina di melodrammi di ogni genere musicati da Donizetti nell'arco di un abbondante quarto di secolo – dal promettente esordio veneziano col semiserio *Enrico di Borgogna* (1818) (riscoperto in Svezia nel 2012) fino al rifacimento viennese del monumentale grand opéra *Don Sebastiano* (1845) – numerosi sono i capolavori, tra seri e comici, ai quali si accompagnano altre opere che rifulgono in una parte più e meno altrove. E qualche pagina pregevole la si rinviene persino nei lavori meno riusciti. Al ritmo frenetico e rapinoso, a cui era sottoposta la produzione teatrale nella prima metà dell'Ottocento (quando gli *anni di galera* esistevano già senza aspettare Verdi), i compositori, pur non chiamandosi Rossini o Pacini, dovevano fare miracoli e i capolavori non si producevano in serie. Il teatro d'opera, che costituiva la forma di spettacolo per eccellenza, richiedeva di essere alimentato con produzioni nuove da fornire con cadenze "industriali" (per non dire infernali). Resta il fatto che anche il Donizetti minore, ormai in gran parte esplorato, non è certo privo d'interesse (oltre a quello dei musicologi).

Affrancatosi lentamente ma laboriosamente dal riduttivo ruolo di epigono rossiniano di talento (che peraltro all'epoca non formava un titolo di demerito), Donizetti perviene sul finire del 1830 al traguardo fatidico di *Anna Bolena* e con essa per la prima volta emerge pienamente quale operista tragico di prima grandezza, non inferiore al più giovane, fortunato rivale Vincenzo Bellini, nel frattempo apparso sulla scena. Quanto al genere comico, Donizetti ha tutte le carte in regola per aspirare alla successione di Rossini, avendone fornito, già negli anni di tirocinio, indubbie e ripetute prove. Senza soste si allineano successivamente sulla scena, tra le altre, opere di indole diversissima quali *Fausta, L'Elisir d'amore, Il Furioso all'isola di San Domingo, Parisina, Lucrezia Borgia, Maria Stuarda, Marin Faliero, Lucia di Lammermoor, Belisario, Il Campanello, L'Assedio di Calais, Pia de' Tolomei, Roberto Devereux, Poliuto, La Fille du Régiment, La Favorite, Rita, Maria Padilla, Linda di Chamounix, Don Pasquale, Maria di Rohan, Dom Sébastien roi de Portugal, Caterina Cornaro.*

Apro una piccola parentesi personale riguardante *Caterina Cornaro*. Il librettista della *Cornaro*, il catanese Giacomo Sacchero (1813-1875), che Donizetti conobbe a Milano, era, guarda combinazione, zio paterno di una mia bisnonna.In fondo a Donizetti sarebbero bastati due soli titoli per aspirare ad essere ammesso di diritto tra i più grandi del teatro musicale e non dovrebbe essere troppo difficile individuarli, poiché si tratta di *Lucia di Lammermoor* (1835) e dell'*Elisir d'amore* (1832), in cui Donizetti ha attinto la perfezione assoluta.

L'imperitura *Lucia* appartiene, non sarebbe il caso di puntualizzarlo, alle stelle di prima grandezza del firmamento lirico, dove rifulge in compagnia di opere della caratura di *Don Giovanni, Barbiere di Siviglia, Ballo in maschera, Carmen, Madama Butterfly, Der Rosenkavalier,* per limitarci a queste. "Forse nessun'opera" – ha scritto di *Lucia* Fedele d'Amico – "ci additò così direttamente il cielo come il capolavoro di Gaetano Donizetti"[10]. In quella che sembra la vera replica di Donizetti all'ultimo Bellini dei *Puritani*, si sublimano la vocazione tragica e il romanticismo più acceso del Bergamasco, che a differenza dell'apollineo Catanese con la passione lirica si "sporca" le mani (e sarà poi imitato da Verdi): la limpida luna del delirio della belliniana Elvira si fa infatti tetra, sinistra, sanguigna nel presagio funesto di Lucia, poiché *l'ira dei mortali* non consentirà agli sventurati amanti scozzesi di realizzare sulla terra la propria unione.

Nell'*Elisir d'amore* Donizetti manifesta in maniera folgorante la pienezza del suo genio comico consegnando alla storia dell'opera questo radioso capolavoro di esilarante comicità quanto di avvincente umanità.

Confesso, ma lo esprimo a titolo puramente personale, che se cercassi un'opera, in cui Donizetti si dimostri indiscutibilmente superiore a tutto quello che ha creato Bellini, *L'Elisir d'amore*, mi sembrerebbe di gran lunga l'esempio più persuasivo. Dopo aver assistito negli ultimi anni all'edizione del Teatro Municipale di Piacenza, e avendo poco dopo fatto il bis all'Alighieri di Ravenna, – quindi in provincia -con due agguerriti cast di giovani, non riesco a liberarmi da questa convinzione e un pò me ne duole per il mio concittadino Bellini.

Negli anni Quaranta dell'Ottocento, ultima fase della sua carriera, quando Donizetti è all'apice della fama internazionale e si divide tra Parigi e Vienna, con rare parentesi di rientri in Italia – quell'ultimo capitolo che il musicologo svizzero Robert Steiner-Isenmann ha appropriatamente chiamato *Krönung eines Lebenswerks*[11] – la misura del valore e del prestigio del Bergamasco la dimostrano due avvenimenti, quasi concomitanti guarda caso: Gioachino Rossini lo invita a dirigere a Bologna la prima italiana dello *Stabat Mater*: tre esecuzioni di fronte a un pubblico imponente nel marzo 1842. Donizetti prosegue poi per Vienna, dove due mesi dopo manda in scena *Linda di Chamounix*, a cui assiste la Corte imperiale. Prima della fine di giugno al *povero scrittore d'opere* (adesso non più povero!) viene conferita la nomina di Maestro di Cappella e di Camera e Compositore di Corte dell'Imperatore d'Austria.

Poiché resta un po' di tempo, vorrei leggere due testimonianze pregevoli, una relativamente recente e l'altra più antica. Ecco che cosa ha scritto Eugenio Gara, autorevole critico novecentesco di lungo corso nella raccolta postuma *Orfeo Minore. Viaggio nel Mondo dell'Opera* (1996).

---

[10] Fedele D'amico, *Ne congiunga il Nume in Ciel*, in: "*Lucia di Lammermoor", Stagione lirica invernale 1982-1983, Teatro Comunale di Firenze*, Firenze 1983, p, 264.

[11] Robert Steiner-Isenmann, *Gaetano Donizetti. Sein Leben und Seine Opern*, Hallwag Verlag, Bern & Stuttgart 1982, p.292.

"Chi letteralmente butta all'aria ogni cosa, ritratti, mezzi busti e marmi interi, è Donizetti. Uomo che per quei tre ultimi anni d'atroce agonia non ti riesce in nessun modo di pensarlo quale realmente fu, esuberante, vitalissimo, canzonatore pieno di un suo rustico estro, ricco di sani umori che fanno subito riconoscere in lui, questo sì, il bergamasco di Borgo Canale dai lontani riflessi arlecchineschi. Sotto questo aspetto, rileggere oggi a distanza l'epistolario donizettiano, e specialmente le lettere più confidenziali indirizzate al cognato, il 'caro Toto' di Roma, fratello della sua Virginia, può dar luogo a qualche incontro singolare.

Donizetti intanto parla la lingua del popolo, colorita e decisa anche nell'uso di vocaboli fin troppo familiari al Belli e al Porta. E il suo discorso è tanto più pittoresco in quanto assimila con prontezza voci e spesso intere frasi che il dialetto mette a sua disposizione, peregrinando egli qua e là da Napoli a Milano, a Bologna. Il napoletano soprattutto lo colpì, nel periodo in cui fu insegnante di composizione in quel conservatorio, sicché larga traccia se ne trova nelle lettere che precedono il 1838. Nel luglio dell'anno prima [1837] gli era morta improvvisamente la moglie, di scarlattina si disse, e subito erano cominciate le manovre per indurlo a un secondo matrimonio. Qualche voce dovette giungere a Roma, al cognato, ed ecco l'11 novembre del 1837 una secca smentita del musicista: "Questa storia del duca Patroni" (l'aspirante suocero) "è la più buffa. Primo, non è duca; secondo, è quella tale rimpetto a noi che tu chiedevi chi fosse. Sono *sfasolati* al *non plus ultra* e anche fossero ricchi, non mi conoscono e non sanno che tutt'altra voglia tengo che di far torto a quell'anima benedetta." Dove quello 'sfasolati' per nullatenenti, mentre è di valido appoggio a certa teoria di Monelli a proposito di soccorsi dialettali, ci illumina sul desiderio di Donizetti di farla finita con le ristrettezze. Gli anni incalzano, egli ha dato al patrimonio musicale italiano due opere come *Elisir* e *Lucia*, possibile che si debbano fare continuamente i conti di cassa, senza sapere come andrà a finire in vecchiaia!

Questa è la sua preoccupazione costante, adesso. Tanto vero che tre anni dopo, allorché l'amico Tommaso Persico gli dà notizia d'una ragazza napoletana, Carolina Giusti, figlia di un agiato commerciante, la quale nutre a quel che pare la famosa 'speranzella', Donizetti non dice di no e da Parigi manda anzi un consenso di massima: "Ora potremmo, con quello che ha, far casa assieme, perché io perdo a star qui, ella ne ha a star là. E così manderei a far benedire questo mestiere, pel quale non ho che gloria, e non danaro per fare una vecchiaia onorevole". Parole scritte evidentemente in un'ora di contrarietà (ed era l'anno della *Figlia del reggimento* e della *Favorita*: ingrata Lutezia), ma che non furono del tutto buttate giù a caso, dal momento che in fondo alla lettera ritorna su quel progetto: "Fino ad ottobre ho libertà, forse; vengo, sposo Carolina e torno. Va bene! Sì. È fatto dunque… cioè… si farà… cioè…".

Cioè non si fece, e Carolina dovette levarsi quel pensiero dalla testa. Ma è il caso di dire, lasciando stare 'l'anima benedetta', peccato. Perché una vita più regolata, a quarant'anni, chi sa, avrebbe potuto essere magari la sua salvezza.

Ma il Donizetti dall'espressione più felice non è qui, e bisogna cercarlo nelle lettere in cui l'ambiente del teatro figura in primo piano, sia che gli montino i fumi al cervello o che tutto volga in burla, come più spesso gli piacerebbe. A dargli colpacci al fegato sono naturalmente gli impresari, dal Barbaja al Merelli, e loro discepoli: "il mio *Tasso* è cominciato. Rossi seguita a trattarmi con offerte ridicolissime… Io tiro, tiro, poi fo una bergamascata". E gli verrebbe voglia di farla, la bergamascata, quando sente che al San Carlo di Napoli per il carnevale del 1833 hanno offerto 20.000 franchi a madama Ronzi "e perché io chiesi 9000 svanziche, nemmeno fecero proposizione". (A parte tutto, il Donizetti dimenticava, o forse ancora ignorava, che a Ferdinando II piacevano le primedonne grassottelle e nient'affatto scontrose, com'era appunto la Ronzi)."[12].

Sentiamo che cosa scrive invece Emilia Branca, che giovanissima Donizetti lo aveva conosciuto bene.

"Donizetti, senza possedere una bella voce da basso, cantava assai graziosamente, ed in modo faceto ed esilarante, il buffo, specialmente le canzonette e le ariette napoletane, sì le popolari come quelle composte da lui, non che altre scritte su diversi dialetti, accompagnandosi brillantemente sul pianoforte. Suonava benissimo. Era bell'uomo; alto, svelto della persona, aveva fronte spaziosa incorniciata da capegli neri ricciuti, lineamenti regolari; era più spigliato che elegante; aveva l'aspetto di molta bonomia, ed un fare franco, aperto, alla carlona, *di butta là*, come direbbero i Milanesi, che piaceva tanto tanto; era simpatico oltre ogni dire, ed il bel sesso s'appassionava di lui. Nei convegni non si faceva mai pregare a mettersi al pianoforte ad accompagnare dei cantanti, dilettanti od artisti che fossero, animando colle sue barzellette i timidi, incoraggiando gli inesperti e lodando i provetti."[13].

Per Emilia Branca, futura moglie del librettista Felice Romani, Donizetti era una presenza familiare quando lei, ancora adolescente, lo incrociava tra le pareti domestiche. La casa del padre, Paolo Branca, era allora un cenacolo della Milano colta, intellettuale ed artistica. Quando ormai anziana e vedova il ricordo la riconduceva a quei fervidi anni, glielo ravvivava la presenza di Donizetti, caro non soltanto ad Euterpe. Ma al poligrafo "belliniano" Quirino Principe, che pratica anche la critica musicale, suona quasi eresia la preferenza di Emilia per Donizetti (non per Bellini) e la deplora, ahimè, con maldestra veemenza[14]. Ma come ieri pure oggi il bergamasco Gaetano conta anche nella reticente, sufficiente, indifferente Milano amici fedeli. E due milanesi DOC, fedelissimi di Donizetti, sono la coppia di noti musicologi Lorenzo Arruga e Franca Cella, loro stessi in prima fila tra gli intrepidi pionieri della riscoperta del musicista bergamasco.

---

[12] Eugenio Gara, *Donizetti con maschera e senza,* in: E. GARA, *Orfeo minore. Viaggio nel mondo dell'Opera. Scritti 1910-1974 a cura di Marina Boagno*, Azzali, Parma 1996, pp. 51-52.

[13] Emilia Branca, *Felice Romani ed i più riputati Maestri di Musica del suo tempo. Cenni biografici ed aneddotici raccolti e pubblicati da sua moglie*, Ermanno Loescher, Torino 1882, p. 220.

[14] Quirino Principe, *"La Sonnambula" di Vincenzo Bellini: Invito all'Opera*, Ugo Mursia Editore, Milano 1991, p. 24.

ANDREW HOPKINS

SCAMOZZI NEL NUOVO SECOLO E IL PROGETTO PER PALAZZO NUOVO A BERGAMO

Ateneo – 10 ottobre 2018

Vincenzo Scamozzi, nato nel 1548 a Vicenza e morto a Venezia nel 1616, è stato l'architetto più celebre in Veneto dopo la morte di Andrea Palladio nel 1580.[1] Scamozzi fu incaricato da vari committenti di completare i cantieri di Palladio: dal teatro olimpico di Vicenza, concluso da Scamozzi nel 1584 (Fig. 1), alla celeberrima villa Rotonda anch'essa portata avanti dallo Scamozzi dopo il 1580 (Fig. 2).[2] Egli fu, in effetti, il primo architetto internazionale.[3] Palladio lavorò quasi esclusivamente in Veneto, e mai a Roma o a Firenze. Fu il suo trattato a travalicare i confini e diventare celebre in tutto il mondo.[4] Invece Scamozzi fu invitato a presentare progetti a Salisburgo, viaggio in est Europa a Praga (Fig. 3), e al nord a Parigi, aggregato a una missione diplomatica.[5] L'orizzonte internazionale di Scamozzi è certamente legato a una maggiore mobilità degli artisti collegata alla nascita delle Accademie nelle capitali europee durante il Seicento, con i celebri esempi di Poussin a Roma, e Rubens, anch'esso a Roma, prima di tornare in patria.

I miei ringraziamenti vanno a Monica Resmini, Segretario Generale, Ateneo Scienze Lettere ed Arti di Bergamo per l'invito a presentare questo intervento in sede. Ringrazio Maria Antonietta Mascolo per aver messo a disposizione dello scrivente la sua tesi di laurea "Vincenzo Scamozzi a Bergamo (1611)", Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatore F. Barbieri, a.a. 1993-94. Grazie a Lorenzo Ciccarelli per la trascrizione del mio intervento.

1 *Vincenzo Scamozzi* 1548-1616, catalogo della mostra (Vicenza, Palazzo Barbarano), a cura di F. Barbieri, G. Beltramini, Marsilio, Venezia, 2003.

2 Per il teatro Olimpico si veda l'intervento di S. Mazzoni, "Ancora per Vincenzo Scamozzi architetto-scenografo", *Omaggio a Scamozzi*, a cura di M.C. Loi, Aion, Firenze, 2019, in corso di stampa. Per il coinvolgimento dello Scamozzi alla Villa Rotonda ora si veda A. Hopkins, "Neither perfect nor ideal: Palladio's Villa Rotonda", in corso di stampa.

3 H. Günther, "Scamozzi il "cosmopolita"", in *Vincenzo Scamozzi teorico europeo*, a cura di F. Barbieri, M.E. Avagnina, P. Sanvito, Accademia Olimpica, Vicenza, 2016, 102-111.

4 *Palladio nel Nord Europa: libri, viaggiatori, architetti*, a cura di G. Beltramini, Skira, Milano, 1999. *Palladio and his legacy: a transatlantic journey*, a cura di C. Hind, Marsilio, Venezia, 2010.

5 R. Franz, ""Scamozzianismus" nördlich der Alpen? Spuren des Wirkens von Architekturtheorie und-praxis Vincenzo Scamozzis (1548-1616) in Salzburg und Wien; der Dombau zu Salzburgund das Palais Dietrichstein-Lobkowitz in Wien", *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 61/4, 2007, 397-411. M.E. Avagnina, ""... per molti e lunghi viaggi, per studio di questa professione...": Scamozzi e il Sommario del Viaggio da Parigi sino in Italia", in *Vincenzo Scamozzi teorico europeo*, op. cit., 78-101.

Osserveremo dunque il progetto per il palazzo civico di Bergamo nel contesto più ampio della produzione architettonica di Scamozzi. I quattro disegni conservati nella biblioteca civica di Bergamo sono un prospetto, una sezione trasversale del cortile, una planimetria e una sagoma dell'ordine dorico per il piano terreno e il piano nobile del palazzo (Figg. 4-7).[6] Perché si sono conservati questi quattro disegni? E perché non fu effettivamente realizzato così come progettato da Scamozzi? Il libro della fabbrica, che si trova nella biblioteca civica di Bergamo, conserva una serie di documenti compresi fra il 1593 e 1620.[7] In quello del 27 marzo 1611, riportato nella tesi di Maria Antonietta Mascolo del 1993-1994, è scritto che fu scelto Scamozzi, perché il suo progetto fu giudicato migliore e di minor spesa.[8] Perché costava meno avere un progetto di un architetto già celeberrimo come Scamozzi che, per esempio, di un altro architetto veneziano Antonio Fracao (aka Antonio Smeraldi, figlio di Smeraldo Smeraldi) – che era indicato come mediocre?[9]

Fracao era di fatto mediocre e, non trovando molti incarichi a Venezia, si ha voluto spostare a Bergamo, dove aveva l'ambizione di costruire molti edifici. Dunque ogni suo progetto aveva un costo elevato perché l'architetto avrebbe dovuto risiedeva a Bergamo, e la committenza cittadina era l'unica alla quale si potesse riferire. Invece Scamozzi non avrebbe mai immaginato di venire a Bergamo per costruirvi un palazzo. Era anziano e molto occupato a controllare costantemente i suoi cantieri veneziani. Di conseguenza la situazione era ben diversa: "vogliono che venga quanto prima con le condizioni di fermarsi cinque o sei giorni alle requisizioni delle signori deputati di farne uno o più disegni della facciata delle porte e delle finestre e altri ornamenti separatamente con le misure e sagome, di dire il suo parere e lasciarlo ancora in scrittura sopra di questi gli sarà fatto".[10] Gli fu proposto un contratto, dunque, che prevedeva la sua venuta per qualche giorno, che fornisse disegni e misure da lasciare agli scalpellini locali in modo che essi

[6] Per il coinvolgimento dello Scamozzi nella progettazione del palazzo Nuovo di Bergamo e i quattro disegni li conservati si veda: M. Resmini, "Tra il dire e il fare. Vincenzo Scamozzi e il cantiere del Palazzo Nuovo di Bergamo", in *Omaggio a Scamozzi*, op. cit., con bibliografia precedente. Maria Antonietta Mascolo, "Il Palazzo Nuovo a Bergamo (1611)", in *Vincenzo Scamozzi 1548 1616*, op. cit., 434-435. Altri contributi sono G. Gelmini, "Bergamo e Scamozzi. Due progetti di palazzo", *Aión*, 7, 2004, 136-141. Ibid., "Bergamo e Scamozzi. Due progetti di Palazzo", *La Rivista di Bergamo*, 89, 2017, 48-53. L. Mazzoleni, "Vincenzo Scamozzi un progetto per il Palazzo Nuovo", *La Rivista di Bergamo*, 62, 2010, 58-63.

[7] Si veda Mascolo, "Vincenzo Scamozzi a Bergamo (1611)", op. cit., cap. 'Documenti'.

[8] Si veda Mascolo, "Il Palazzo Nuovo a Bergamo (1611)", op. cit., 434-435.

[9] Per Antonio Fracao si veda, C. Santamaria, "Un architetto e un politico, contemporanei del Longhena, alla Salute", *Studi Veneziani*, 63, 2011, 593-605. P. Rossi, "La Scuola Grande di San Rocco: committenti ed artisti (Antonio Smeraldi, Enrico Merengo, Antonio Molinari, Giovanni Antonio Fumiani, Ambrogio Bon, Sandro Piatti)", *Arte Veneta*, 39, 1985, 194-203. Per il suo padre si veda, L. Masotti, "Smeraldo Smeraldi: professionalità complesse negli uffici di Stato", in *Cristoforo Sorte e il suo tempo*, a cura di S. Salgaro, Patron, Bologna, 2012, 47-65.

[10] Resmini op. cit.

potessero costruire l'edificio anche dopo la partenza del maestro – in realtà ha dovuto fermarsi quasi un mese alla fine.[11] Ciò che fu chiesto a Scamozzi fu dunque un progetto, e nulla di più. E ciò spiega il perché della presenza nell'archivio civico dei suoi disegni, e anche perché l'edificio che fu poi costruito rispettò solo in parte il progetto di Scamozzi.[12]

Osserviamo il disegno di prospetto (Fig. 5). C'è una facciata a tre ordini: piano terra con mezzanino, piano nobile e piano attico. Un impianto tradizionale imponente. Notiamo però ai lati una sezione a tratto marrone che indica come, superata la facciata, l'edificio sia più ampio ai lati. In sezione possiamo osservare come Scamozzi preveda una prima porzione della facciata a tre piani, fiancheggiata da due ali più basse. Ciò permette, per esempio, di ritagliare delle finestre ai lati per far entrare la luce. La planimetria è molto interessante, perché la parte in basso indica ciò che Scamozzi intendeva effettivamente realizzare, perché corrisponde più o meno allo spazio disponibile del sito. La porzione oltre il cortile, con le due ali laterali, non poteva essere costruita, almeno nell'immediato, perché il sito non era disponibile. Dunque, secondo uno schema abbastanza rituale per Scamozzi, l'architetto offrì un progetto completo, che poteva anche però restringersi alla sola porzione che si poteva realizzare subito. Osserviamo infine la sagoma del palazzo con il profilo dell'ornamento dorico. Siccome l'architetto sapeva che non sarebbe stato presente in cantiere, lasciò dei disegni che gli scalpellini possano usare, preferibilmente a scala 1:1 in modo che loro potessero tracciare i profili direttamente sulla pietra, per poi scolpirla. Questo tipo disegni sopravvivono molto raramente, e il motivo per cui nel caso del palazzo di Bergamo sono presenti, è perché non furono impiegati. Sappiamo che Scamozzi fu a Bergamo da marzo ad aprile del 1611. Fu alloggiato e pagato 60 scudi. È interessante la 'preistoria' di questo sito, dove già dal 1601 fu tirato un filo e impedita qualsiasi altra costruzione in attesa di cominciare il cantiere del palazzo. Sappiamo che in questo sito c'era l'inizio di un'altra costruzione, con forse tre o quattro campate, e ciò spiega l'abbrivio dell'iter progettuale di Scamozzi, che ammorsa un coerente modulo di campata secondo i suoi principi. Scamozzi non è solo un teorico, ma è un architetto pratico, e geniale nello stabilire giuste proporzioni, come il suo maestro Palladio.[13] È questo il motivo per cui vediamo in chiaro, nel disegno, la loggia anteriore con le proporzioni delle arcate che sono dettate dalle preesistenze, mentre le mura posteriori sono tracciate in marrone più scuro, perché lì bisogna costruire muri con finestre in asse con la facciata che era

[11] Resmini op. cit. notes 4 e 5.

[12] Numerosi sono i casi in cui gli architetti nel primo moderno inviano disegni ai committenti anziché impegnarsi nel cantiere e la costruzione giornaliere.

[13] Ci sono stati alcuni studi sul lato intellettuale e teorico di Scamozzi, G. Beltramini, "Vincenzo Scamozzi intellettuale architetto", in *Il Seicento*, 2 (*Storia dell'architettura italiana*), a cura di A. Scotti, Electa, Milano, 574-587. *Vincenzo Scamozzi teorico europeo*, op. cit., ma non molta attenzione al suo lato pratico e pragmatico.

fissata con misure e proporzioni già dettate dalle preesistenze. La loggia sarebbe dovuto essere più profonda, venne poi accorciata per rendere l'arco più stretto e non simmetrico con la volta a botte. E a est Scamozzi voleva impiegare al massimo lo spazio del sito, e dunque la loggia fuoriesce dall'allineamento retrostante. Scamozzi progetta un edificio a tre piani. Al piano terreno vediamo l'ordine dorico su piedistalli. In questo caso per avere l'altezza giusta fu necessario introdurre i piedistalli, in modo che le semicolonne doriche arrivassero all'altezza delle trabeazioni. Nella loggia Scamozzi inserì anche un mezzanino, utile per inserire una serie di stanze e depositi sopra il piano terra, rialzato e meno umido rispetto agli interrati. Sopra c'è il piano nobile con l'ordine ionico. Il centro della composizione è particolarmente enfatizzato: abbiamo una serie di archi al piano terreno, mentre al piano nobile abbiamo tre serliane al centro con figure scolpite. Lo scopo era di evocare un antico arco trionfale, per dare definizione al centro della composizione. Ai lati più sculture su i frontoni, secondo il modello delle procuratie nuove di Venezia, sempre ispirato dalle opere di Michelangelo a Firenze (Fig. 8).[14] Infine il piano l'attico, sempre utile per ricavare ambienti la servitù e altri depositi.

Scamozzi decise di allargare il blocco retrostante, per includere ai lati tre camere di forma regolare quadrata. Dunque, ai lati dell'atrio, dispose una serie di cinque stanze e le scale in modo simmetrico, e le scale avrebbero rilegato tutti i livelli del palazzo. Esse sarebbero state illuminate da lucernari, una peculiarità di Scamozzi, che inserì in molti suoi progetti: dalla San Salvatore a Venezia, con le lanterne, alla villa Rotonda dove egli inserì almeno una scala a chiocciola con illuminazione dall'alto (Fig. 9).[15] Dunque la luce zenitale nelle scale per Scamozzi è fondamentale. Lo spazio al centro, molto ampio con le quattro colonne libere, è ciò che vediamo ancora oggi, e anche se non fu realizzato direttamente da Scamozzi, segue almeno molto attentamente il suo progetto. Anche gli incroci degli archi e delle volte rispetta la planimetria dello Scamozzi; non così le altre parti della fabbrica.

---

[14] Per le Procuratorie si veda, D. Howard, *Venice Disputed: Marc'Antonio Barbaro and Venetian Architecture, 1550–1600*, Yale University Press, New Haven and London, 2011, pp. 171–91. Earlier discussions of this issue are: M. Tafuri, *Venezia e il Rinascimento*, Einaudi, Torino, 1992, pp. 252–71; A. Hopkins, "Completamento della libreria sansoviniana (1581–1588)", and "Procuratie Nuove in piazza San Marco (1581)", in *Vincenzo Scamozzi 1548-1616*, op. cit., 202-220, nos. 11-12; P. Placentino, "Politica ed economia nella riconfigurazione tardocinquecentesca di piazza San Marco: il cantiere delle Procuratie Nuove", in *Mélanges de l'École Française de Rome. Italie et Méditerranée*, 119/2, 2007, 321-340; P. Placentino, "L'Idea della Architettura Universale e i progetti per i procuratori di San Marco de Supra", in *Annali di architettura*, 27, 2015, 115-120.

[15] C. Davis, "Architecture and light: Vincenzo Scamozzi's statuary installation in the chiesetta of the Palazzo Ducale in Venice", in *Annali di architettura*, 14, 2002, 171-193. Per la scala 'a lumacha' a chiocciola con illuminazione dall'alto nell'angolo sud della villa Rotonda' si veda, G. Higgott, *Inigo Jones and the suspended stone staircase in 17th-century England*, in 'L'Escalier en Europe (1450-1800). Formes, Fonctions, Décors', a cura di A. Gady, in corso di stampa.

Paragoniamo il progetto di Bergamo con altri progetti di Scamozzi, partendo da palazzo Trissino a Vicenza, risalente agli anni Novanta del Cinquecento (Fig. 10).[16] Si nota la medesima enfasi progettuale al centro della composizione: un portale centrale ad arcata, su cui insiste una serliana, con lo stesso schema di piano terreno, piano nobile con finestre e piano attico. Già negli anni Novanta, Scamozzi aveva perfezionato il suo modo di progettare, i suoi principi di architettura appresi da Palladio e perfezionati a Roma. Possiamo paragonare il palazzo di Bergamo anche con le procuratie nuove di Venezia, progettate da Scamozzi a partire dal 1582, quasi identiche, con l'unica differenza dei piedistalli (Fig. 08). Si nota la trabeazione dorica un po' più elaborata a Venezia e un po' più semplice a Bergamo. Mentre a Venezia c'è un secondo piano nobile, a Bergamo è previsto un piano attico, ma come scansione di facciata e come proporzioni i due edifici sono assolutamente paragonabili. A distanza di quasi trent'anni la composizione rispetta i medesimi principi architettonici. Il palazzo di Bergamo si può infine riconnettere anche con il progetto di una casa a Vicenza. Anche qui: enfasi al centro della composizione, alternanza di fronti triangolari e curvati a coronamento delle finestre, inserimento di mezzanini nella loggia utili al funzionamento del palazzo. E ancora le balaustre sono molto simili all'edificio di Bergamo.

Torniamo alla pianta del nostro palazzo (Fig. 4). Quando osserviamo il progetto del cortile si può dedurre che Scamozzi presentò un progetto di massima, che non pensava di vedere effettivamente realizzato. Scamozzi discute di principi compositivi nel trattato, dove si rende conto del primo problema dell'architetto a cui vengono quasi sempre commissionati edifici in siti irregolari. Come si costruisce un edificio armonico e regolare in un sito non regolare? La sua strategia è che bisogna parte dal cortile, puntando il compasso al centro, e da un cortile quadrato e armonico, espandersi verso il perimetro, dove smussare gli angoli o ricavare piccoli ambienti irregolari da impiegare come depositi o inserire le scale (Fig. 11). E non nel palazzo civico di Bergamo, ma in tanti altri suoi progetti Scamozzi seguì questo iter progettuale.[17] Dunque quando osserviamo nei disegni di Bergamo che tutti gli ambienti del palazzo sono regolari, è evidente come Scamozzi non abbia tenuto molto conto della topografia e della pendenza del sito. La parte posteriore è dunque un progetto ideale, che Scamozzi si rendeva bene conto che non sarebbe mai stato realizzato.

Possiamo anche rapportare i disegni di Bergamo con vari disegni del suo trattato, illustrato con delle xilografie, dove si osservano sempre i medesimi accorgimenti: attenzione verso il centro della composizione, inserimento di mezzanini, e piani attici (Figg. 12-13). La differenza è che i disegni di Ber-

[16] *Vincenzo Scamozzi 1548-1616*, op. cit.

[17] A.M. Borys, *Vincenzo Scamozzi and the chorography of early modern architecture*, Ashgate, Farnham, 2014, infra.

gamo sono di presentazione, e perciò rimangono ai committenti, e si distinguono dai disegni preparatori per il suo trattato, come quelli per la chiesa dei Tolentini a Venezia, dove possiamo notare la ripetizione di alcuni elementi come la serliana, le figure sopra le finestre e ancora enfasi una volta una particolare enfasi progettuale sul centro della composizione (Fig. 14).[18]

Poniamo il palazzo civico di Bergamo in un contesto più ampio. A partire dal 1530 vediamo in Italia il sorgere dell'idea di piazza civica che doveva rappresentare la magnificenza Stato. Lo vediamo a Roma con il nuovo Campidoglio di Michelangelo; a Bologna con i lavori di Jacopo Barozzi da Vignola; e precocemente a Venezia con i cambiamenti di Jacopo Sansovino a piazza San Marco negli anni trenta del '500, fino agli anni ottanta del '500 con progetti maestosi come quello a Chatsworth dall'ambito Palladiano-Scamozziano (Fig. 15).[19] Era importante avere un luogo di rappresentanza pubblica, uno spazio imponente e consono alla dignità e alla ricchezza delle città. Anche a Bergamo si voleva una simile piazza per rappresentare la *civitas*, il buongoverno, chiusa da un edificio appropriato. Scamozzi fu un architetto serio, che rispose all'invito di venire a Bergamo, e ripartendo per Venezia lasciò disegni, sagome e i verbali delle discussioni in cui spiegava tutti i particolari del progetto. Scamozzi voleva illustrare il progetto di Bergamo nel suo trattato, ma per la mancanza della pubblicazione del volume sugli Edifici Civici, esso non fu mai pubblicato, e purtroppo nemmeno l'edificio venne realizzato come ideato dal grande architetto.[20]

[18] Per il disegno preparatorio al trattato del progetto per la chiesa dei Tolentini, recentemente riscoperta, ora si veda, A. Hopkins, "Scamozzi e l'asimmetria in un mondo post-palladiano", in *Aión* 20, 2018, 137-151. Ibid., "Seeking Perfection: Scamozzi in Theory, Practice and Posterity", in L. Pericolo a cura di, *Perfection: The Evolving Essence of Art and Architecture in Early Modern Europe*, Brepols & Harvey Miller, Turnhout and London, 2019 in corso di stampa. Si veda, M. Piana, "San Nicola da Tolentino fra trattato e cantiere", in *Annali di Architettura*, 27, 2015, 97-106.

[19] Si veda A. Hopkins, "What Palladio might have built in Venice", in *Kunstchronik*, 64, 2011/6, 322-325. Non credo che questo disegno sia di Palladio nè dello Scamozzi, e trovo l'attribuzione a Francesco Zamberlan da Loredana Olivato oppure a Cristoforo Sorte da Manfredo Tafuri entrambi più plausibili.

[20] Si veda l'introduzione al facsimile, *L' Idea della architettura universale*, 2 vols, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Vicenza, 1997.

Fig. 1. Teatro Olimpico, Vicenza, iniziato da Andrea Palladio e completato da Vincenzo Scamozzi (Foto: Alessandra Chemollo).

Fig. 2. Villa Rotonda, Vicenza, iniziata da Andrea Palladio e completata da Vincenzo Scamozzi e altri (Foto: autore).

Fig. 3. Scamozzi graffiti nel marmo rosso della Cappella Bakócz (1506-07) a Strigonio presso la cattedrale di Nostra Signora e di Sant'Adalberto di Esztergom.

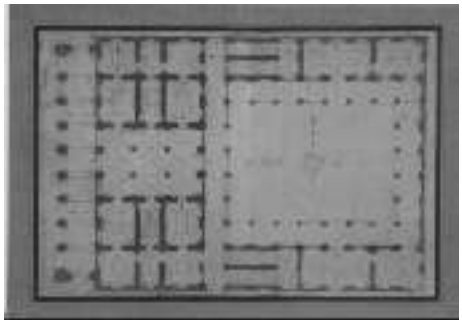


Fig. 4. Vincenzo Scamozzi, disegno di presentazione per il progetto del Palazzo Nuovo, Bergamo, 1611, pianta.

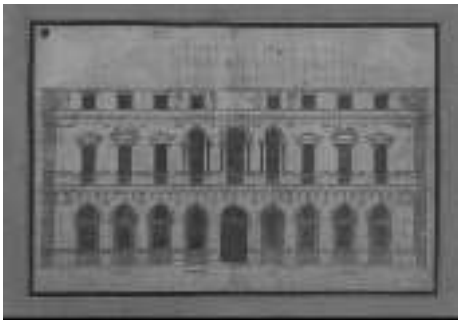


Fig. 5. Vincenzo Scamozzi, disegno di presentazione per il progetto del Palazzo Nuovo, Bergamo, 1611, prospetto.

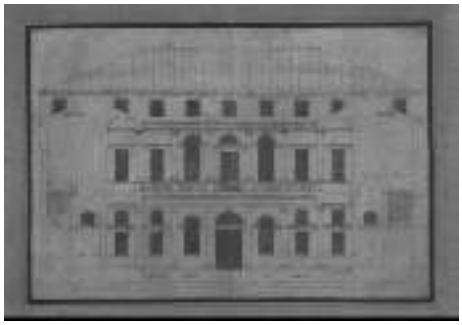


Fig. 6. Vincenzo Scamozzi, disegno di presentazione per il progetto del Palazzo Nuovo, Bergamo, 1611, sezione.

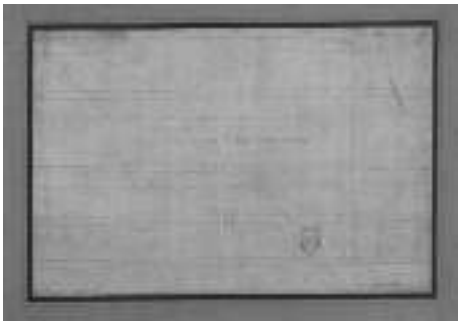


Fig. 7. Vincenzo Scamozzi, disegno di presentazione per il progetto del Palazzo Nuovo, Bergamo, 1611, profilo della cornice.

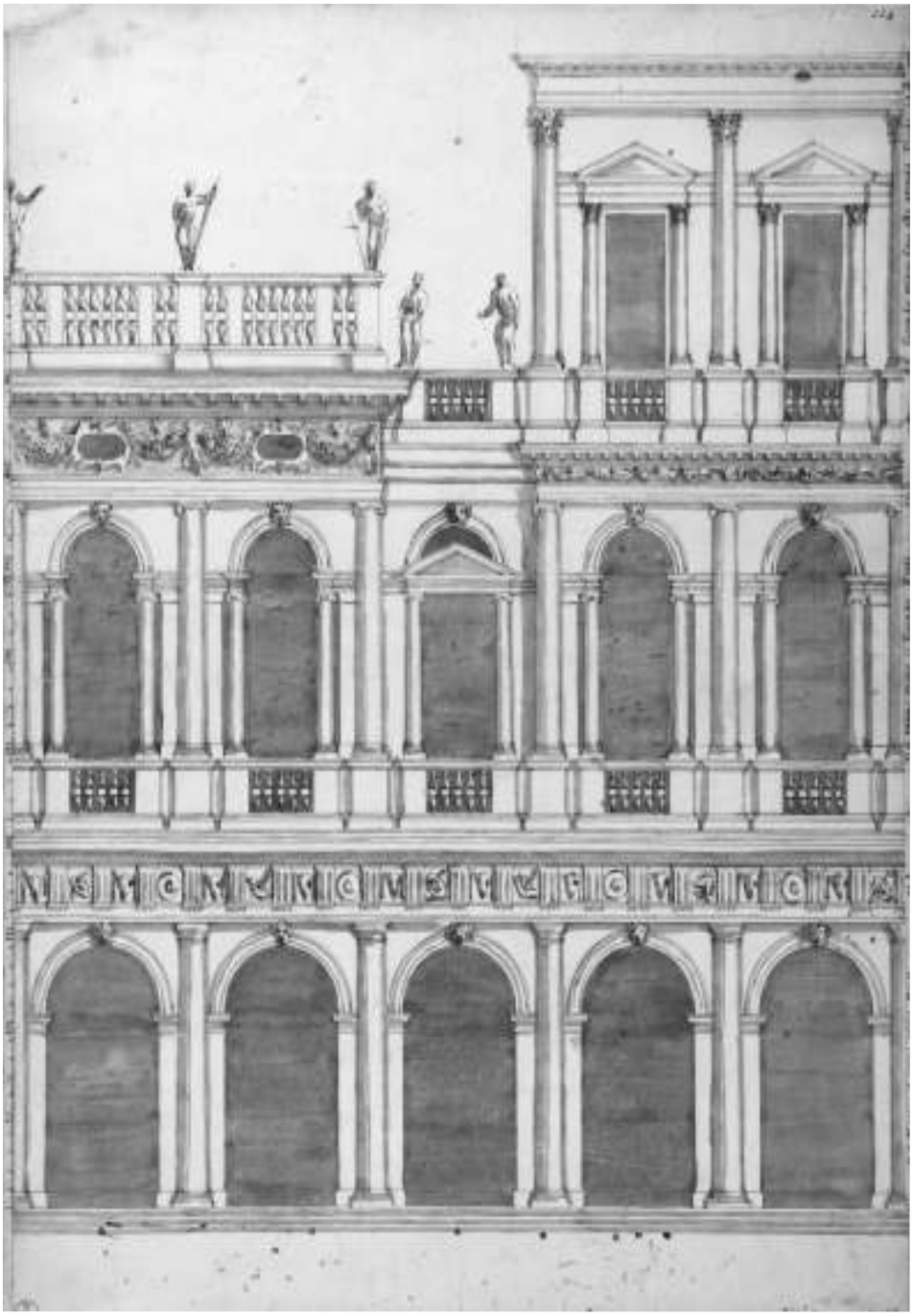


Fig. 8. Vincenzo Scamozzi, disegno di presentazione per il progetto delle Procuratie Nuove, Venezia 1582 (Firenze, Uffizi, A 194. Foto: Firenze, Uffizi).

Fig. 9. Vincenzo Scamozzi, Villa Rotonda, Vicenza, Scala 'a lumacha', 1580s (Foto: courtesy of Gordon Higgott).

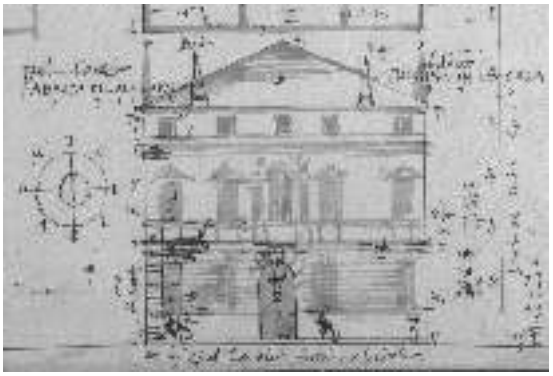


Fig. 10. Vincenzo Scamozzi, Palazzo Trissino al Duomo, disegno preparatorio per il trattato (Chatsworth, Dukes of Devonshire, XXXV, 68, dettaglio.

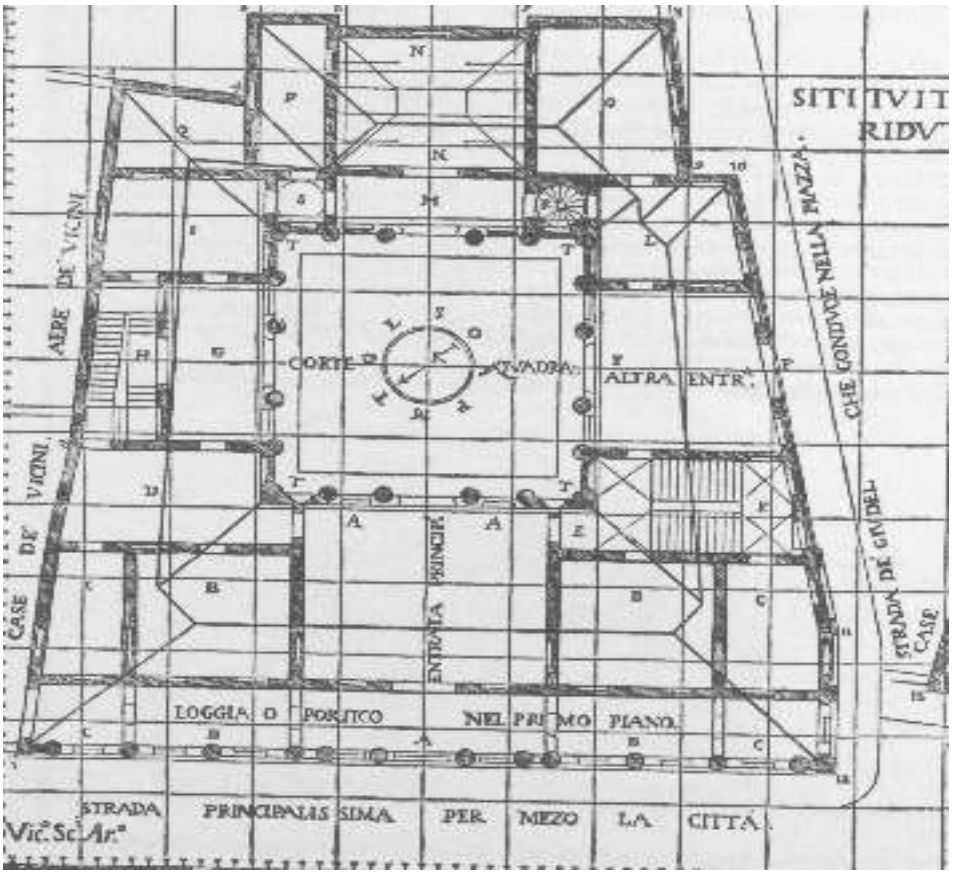


Fig. 11. Vincenzo Scamozzi, xilografia della planimetria di Palazzo Trissino al Corso, Vicenza, pianta, in *L'Idea*, 1615 (Foto: autore).

Figg. 12-13. Vincenzo Scamozzi, xilografie di palazzi, sezioni, in *L'Idea*, 1615, p. 249 (Foto: autore).

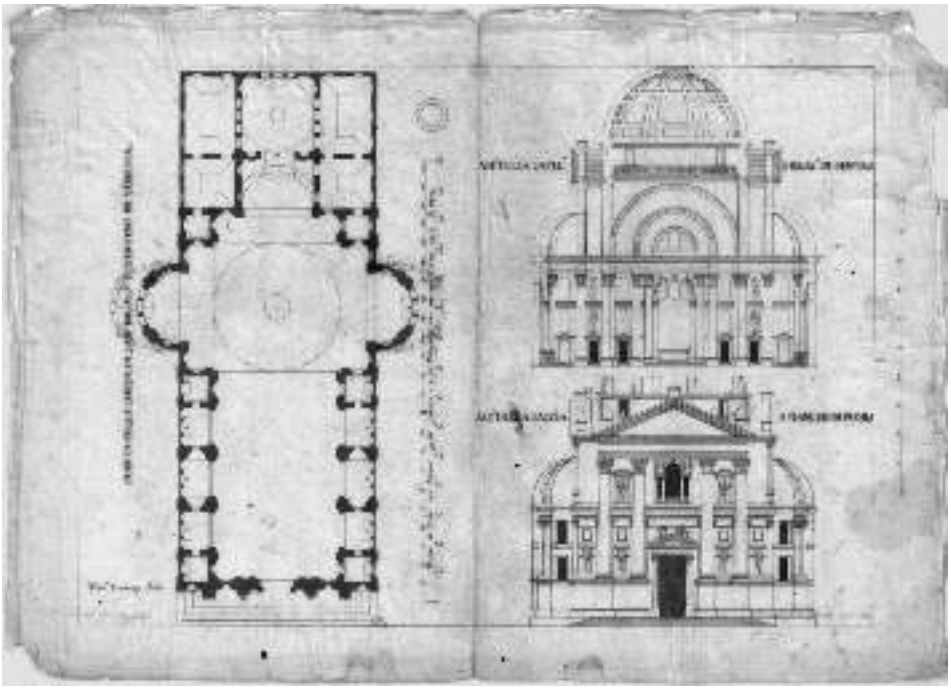


Fig. 14. Vincenzo Scamozzi, disegno preparatorio per il trattato della Chiesa dei Tolentini, 1608, collezione privata, Monaco di Baviera (Foto: autore).

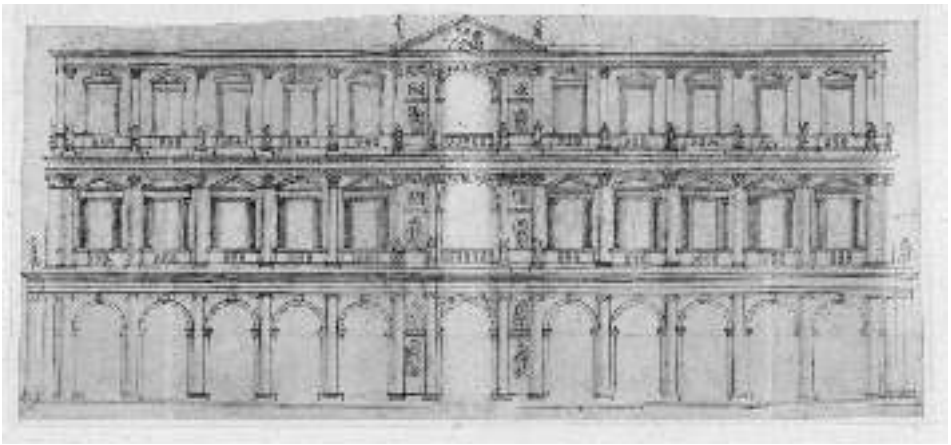


Fig. 15. Architetto veneto o veneziano c. 1580? Disegno di presentazione per una proposta di progetto per un palazzo non identificato a Venezia o nel Veneto, c. 1580 (Chatsworth, Dukes of Devonshire, SOB).

Finirà la Grande Guerra!

CARLO MALLUCCI

LA KODAK NEL TASCAPANE, I SOLDATI FOTOGRAFANO LA GUERRA

Ateneo – 17 gennaio 2018

La Grande Guerra è stata il primo conflitto della storia ad essere documentato in maniera compiuta ed ampia anche attraverso le riprese fotografiche eseguite dai combattenti stessi. Questo poiché il progresso tecnologico in campo fotografico e l'impegno della nascente industria del settore misero a disposizione del mercato, nei circa venti anni a cavallo tra ottocento e novecento, strumenti di ripresa intuitivi, piccoli, maneggevoli e leggeri unitamente a tecnologie di fissaggio dell'immagine semplici ed efficienti quali le pellicole fotosensibili su film di celluloide in formato rullino.

Ciò rese la fotografia accessibile al grande pubblico poiché chiunque adesso poteva disporre, a prezzi relativamente contenuti, di un sistema capace di catturare immagini, anche di soggetti non in posa, essendo tutto quanto necessario per eseguire uno scatto contenuto in uno strumento tascabile, per il funzionamento del quale non erano necessarie particolari conoscenze.

I risultati ottenibili con questi apparecchi, molto soddisfacenti per l'utenza non professionale, non erano tuttavia giudicati sufficienti dai Comandi militari. Questi avevano infatti la necessità di disporre di immagini molto dettagliate e precise di soggetti spesso difficilmente raggiungibili perché lontani o presidiati dall'avversario.

Per tutta la durata del conflitto i Servizi Fotografici di tutti gli eserciti continuarono quindi ad utilizzare, malgrado la loro complessità, il loro peso ed il loro ingombro le apparecchiature fotografiche a lastra dell'epoca che ben rispondevano alle esigenze sopracitate. Del resto anche oggi gli strumenti utilizzati per scattare fotografie a livello amatoriale, per quanto sofisticati e tecnologicamente avanzati, sono ben diversi dai sistemi di videosorveglianza o di ripresa satellitare utilizzati da vari Enti interessati al controllo del territorio tramite tecnologie fotografiche.

Tali apparecchiature richiedevano anche la disponibilità di personale qualificato da addestrare e da organizzare in strutture autonome capaci di gestire sul campo l'intero processo fotografico dallo scatto fino allo sviluppo ed alla stampa su carta della lastra impressionata.

Il Regio Esercito Italiano istituì quindi il 1° Aprile 1896, la 1° Sezione Fotografica Militare presso la Brigata Specialisti del 3° Reggimento Genio in Roma. Primo Comandante il Tenente Colonnello del Genio Maurizio Moris, pioniere dell'aeronautica militare italiana.

Compiti della neocostituita Sezione Fotografica erano (Ref 1):

1. effettuare studi e ricerche di telefotografa terrestre, marina ed aerea per ricognizioni alle grandi distanze.
2. sviluppare la tecnica della fotogrammetria per rilevare con precisione il terreno, soprattutto di quello montuoso.
3. testare e collaudare nuovi sistemi ottici e nuove tecniche di sviluppo e stampa.
4. perfezionare le tecniche di microfotografia per la trasmissione di informazioni ed ordini.

L'obiettivo che i Comandi si proponevano è evidente: la Sezione doveva raccogliere, tramite la ricognizione fotografica del territorio e, data la situazione geo-politica dell'epoca, particolarmente di quello ai confini alpini, dati ed informazioni atti ad aggiornare e completare la cartografia esistente.

È interessante notare come venisse molto sollecitato lo sviluppo e l'uso di tecniche di telefotografia. Ciò allo scopo di disporre della capacità e degli strumenti – i teleobiettivi – adatti a cogliere i dettagli di soggetti lontani.

In questo campo la Sezione Fotografica Militare conseguì notevoli risultati grazie all'impulso ed al lavoro del Capitano Cesare Tardivo, allievo del Colonnello Moris e suo successore come Comandante della Sezione Fotografica negli anni precedenti la 1° guerra mondiale.

Il Capitano fu autore di numerose pubblicazioni, sia tecniche che divulgative. Nei suoi scritti (Ref. 1) cita gli Ingegneri Gargiolli, Letter e Sullam per il contributo dato agli studi di telefotografia; il Capitano Malingher, per i lavori sulla fotografia in montagna e gli studi d'ottica; il Capitano Crocco per la telefotografia dal mare; i Capitani Azzariti, Perrini e Ranza e l'Ingegnere Laboccetta, per lo sviluppo dato alla chimica fotografica ed alla fotogrammetria; il Tenente De Benedetti per i lavori dal pallone ed il Capotecnico Moretti per lo sviluppo della fototipia.

Pochissimo venne invece pubblicato sui dettagli tecnico-costruttivi di teleobiettivi malgrado al Capitano venisse riconosciuto il merito di aver progettato e realizzato uno dei migliori strumenti dell'epoca. Il suo nome venne infatti dato ad un teleobiettivo – denominato appunto "Tardivo" – capace, una volta applicato all'apparecchio fotografico dedicato, di fornire 100 ingrandimenti. L'apparecchio aveva una lunghezza di "soli" 125 cm, usava lastre 40x50 cm e 50x60 cm ed aveva una portata di 25-30 Km.

Sicuramente questo riserbo era dovuto alla necessità di mantenere il segreto militare su strumenti capaci di assicurare un indubbio vantaggio al detentore della nuova tecnologia. Molto invece venne fatto e descritto, sempre sotto l'impulso del Capitano Tardivo, per addestrare ufficiali e soldati alla tecnica ed alla ripresa fotografica. Ciò ebbe una positiva ricaduta anche nella successiva vita civile dato che, nel primo dopoguerra, molti ex combattenti aprirono studi e laboratori fotografici sfruttando quanto imparato sotto le armi (Ref. 2).

Allo scoppio delle ostilità il Servizio era strutturato in 3 Squadre da Campagna ognuna composta da 1 Comandante, 3 Fotografi, 1 Autiere e 1 Mec-

Fig. 1. Anonimo. Da un dirigibile in navigazione (circa 1917) Museo Storico Italiano della Guerra di Rovereto: 6/2323.

canico; 4 Squadre da Montagna composte da 1 Comandante, 3 Fotografi, 5 Alpini e 5 muli. Altro personale venne assegnato ai Gruppi Aerostatici ed alle Squadriglie da Ricognizione (Ref. 3)

La dotazione standard di ogni singola Squadra prevedeva la disponibilità di diverse fotocamere "da campagna" per lastre di formato 13x18, 18x24 e 24x30 cm, tende per camera oscura e prodotti chimici necessari a preparare le lastre mediante apposizione del reagente chimico fotosensibile sul supporto vetroso, sviluppare le lastre esposte e trasferire l'immagine su carta.

Notevole come anche l'innovazione tecnologica nel campo dei trasporti sia stata subito messa a servizio delle necessità militari. A parte lo scontato utilizzo dell'automobile – peraltro senza abbandonare il ben sperimentato mulo in ambiente alpino – fanno la loro comparsa gli aerostati e, soprattutto, gli aeroplani da ricognizione. Questo a soli 15 anni di distanza dal primo volo dei fratelli Wright.

Ed è proprio l'aeroplano che, nel corso del conflitto, sostituisce l'aerostato nelle missioni di ricognizione aerea. Il nuovo mezzo aereo consentiva infatti il superamento delle limitazioni di cui era gravato il precedente.

Gli aerostati, sia nella versione pallone da osservazione sia come *draken*, permettevano infatti una visione certamente migliore di quella ottenibile da terra ma, essendo ancorati al suolo, avevano una visuale limitata al solo territorio sottostante e risultavano molto vulnerabili agli attacchi avversari.

Inoltre, essendo esposti al vento, costituivano una piattaforma instabile, poco adatta quindi alla ripresa fotografica con le macchine (Fig. 1) dell'epo-

ca che, necessitando di lunghi tempi di esposizione, risultavano soggette all'effetto "mosso" con conseguente illeggibilità delle fotografie fatte.

Con l'aereo si potevano invece effettuare ricognizioni a largo raggio arrivando velocemente sulla zona di operazioni stabilita e scattando fotografie del bersaglio da varie angolazioni con un rischio intercettazione da parte del nemico molto minore.

Le apparecchiature da ripresa, a partire dal 1916, vennero poi installate sul fondo della fusoliera in modo da effettuare scatti in sequenza e perpendicolari al terreno. Ciò evitava al pilota o all'osservatore di sporgersi dal velivolo imbracciando un ingombrante apparecchio e consentiva di assemblare le immagini ottenute essendo queste tutte complanari tra loro e in perfetta sequenza.

I Comandi ottenevano quindi, da questi voli di ricognizione, una visione al contempo sia dettagliata che completa dell'area osservata. (Fondo Lena 003)

A riprova dell'importanza riconosciuta all'aereo, il fatto che mentre all'entrata in guerra erano schierate sui vari fronti 5 Squadriglie da ricognizione per complessivi 30 aerei, alla fine del conflitto le squadriglie da osservazione aerea risultavano essere 40 e gli aerei ben 233. (Ref. 3)

Nel 1918 tutta la struttura del Servizio Fotografico risultò grandemente potenziata rispetto ai tempi dell'entrata in guerra.

Infatti ad una Direzione del Servizio direttamente alle dipendenze dell'Alto Comando delle Grandi Unità rispondevano ora due Servizi Fotografici, il primo Terrestre ed il secondo Aereo con relative strutture di logistica e supporto; un chiaro segno dell'utilità e della importanza riconosciuta alla fotografia per scopi militari da parte dei Comandi (Ref. 3)

Volendo dare una indicazione meramente quantitativa del volume di lavoro svolto si può ricordare che durante la Grande Guerra solo sul Fronte Italiano operarono oltre 600 fotografi militari che scattarono e processarono più di 150.000 negativi utilizzando circa 300 camere di vario tipo. (Ref. 3) Le condizioni operative nelle quali questa notevole mole di lavoro fu svolta possono essere immaginate ricordando gli scenari e gli ambienti in cui questi fotografi operarono: pericolosi campi di battaglia, impegnativi territori di alta montagna, insicuri palloni aerostatici, rudimentali aerei e instabili ponti di navi.

Realizzata la fotografia occorreva poi sviluppare le lastre impressionate. Ecco come l'Ing. Paganini nel suo manuale "*Fotogrammetria*" pubblicato da Hoepli nel 1901 (Ref. 4) descrive il mansionario del fotografo militare relativamente al lavoro post scatto

> [...] un piccolo laboratorio viene stabilito nel punto prescelto come sede della sezione [...] ivi si terranno in deposito le lastre sensibili e prodotti fotografici al sicuro dell'umidità, come pure i negativi già fatti e le prove già stampate [...].[...]Tutte queste operazioni di laboratorio: sviluppo, fissaggio e lavaggio dei negativi, stampa delle prove positive, ritaglio delle stesse con apposite sagome, confezione dei panorama, loro classificazione a seconda dei vari operatori, conteggio delle lastre successivamente distribuite agli stessi, ecc. saranno fatte da un buon operatore fotografo[...].

Senza dubbio un compito impegnativo e gravoso di cui oggi, abituati alla facilità con la quale otteniamo le immagini fotografiche con un semplice click, fatichiamo a renderci conto.

Illustrati, anche se per sommi capi, il modello organizzativo e la strumentazione adottati dai Servizi Fotografici Militari per rispondere alle esigenze di conoscenza dei Comandi, vediamo cosa facevano i soldati per raccogliere le immagini e la memoria della loro vita al fronte.

Chiaramente il singolo militare non poteva utilizzare gli apparecchi e le metodologie proprie dei professionisti dei Servizi Fotografici per ovvie ragioni di costo, ingombro e complessità.

Tutto doveva "stare in tasca" o nello zaino d'ordinanza. Impensabile quindi utilizzare gli ingombranti e pesanti apparecchi da campagna e supporti quali lastre di vetro di formato minimo 18x24 cm da preparare tramite spalmatura di soluzioni colloidali di sali d'argento.

Per lo scopo che si prefiggevano i soldati-fotografi non appartenenti ai Servizi era necessario disporre di un apparecchio che contenesse in sé la somma di diversi fattori quali la trasportabilità della macchina, la semplicità del sistema di inquadratura, della messa a fuoco e dello scatto nonché la possibilità di registrare le immagini su supporti maneggevoli, conservabili fino al momento dello sviluppo e capaci di fissare il movimento. Il tutto ad un costo ragionevolmente contenuto.

Negli anni immediatamente precedenti il conflitto l'industria riuscì a sviluppare e commercializzare la moderna pellicola fotografica: un supporto per la conservazione dell'immagine piccolo, funzionale, solido e al contempo versatile e maneggevole. All'epoca ciò costituì un'importante innovazione ed un sicuro progresso. Tra l'altro l'avvolgibilità del rullino, proprietà semplice ma molto importante, offriva la possibilità di scattare fotogrammi diversi e separati su uno stesso film. Questo era poi conservabile in condizioni di sicurezza anche per lunghi periodi di tempo qualora non si potesse procedere ad un immediato processo di sviluppo e stampa del negativo.

Riprova della validità di questa innovazione il fatto che il sistema dell'epoca costituito da una pellicola sensibile avvolta su di un rullino è del tutto simile a quello in uso ancora oggi (Fig. 2) da parte degli appassionati della fotografia non digitale.

Poter fissare l'immagine su di un piccolo rullino di celluloide invece che sulle ingombranti e fragili lastre di vetro in uso permise poi lo sviluppo di macchine fotografiche di piccole dimensioni ma di grande praticità e semplicità d'uso.

Tali apparecchi erano strutturalmente solidi e capaci di riprodurre immagini di buona qualità anche di soggetti in movimento.

Generalizzando si può dire che questi apparecchi, la maggior parte dei quali di produzione americana, appartenevano a due categorie principali: le *folding cameras* ovvero le macchine a soffietto ripiegabile e le *box cameras* o macchine a scatola.

Fig. 2. Film formato 127 prodotto in Giappone da Ezox per apparecchi amatoriali di formato 4x4 cm e 4x6,5 cm. Il formato e le caratteristiche del film rappresentato corrispondono alle specifiche in essere negli anni della Grande Guerra.

Fig. 3. Vest Pocket Kodak (circa 1915).

Come si vede in Fig. 3 le *folding camera* (raffigurata a titolo di esempio una Vest Pocket Kodak del 1915) erano costituite da un corpo rettangolare in metallo ricoperto di pelle o similpelle da cui fuoriusciva a scatto un soffietto di tela sostenuto da una guida a pantografo.

Sull'estremità del soffietto erano presenti l'obiettivo, in alcuni modelli dotato di diaframma per controllare la quantità di luce in entrata, il meccanismo di scatto e di regolazione della velocità dello stesso ed il mirino.

All'estremità apposta dell'obiettivo, dentro il corpo macchina, era collocato il rullino fotografico che veniva fatto avanzare per arrotolamento dopo ogni singolo scatto con un semplice meccanismo.

In alcuni modelli era poi presente una sorta di finestrella che consentiva di annotare, direttamente sul negativo, informazioni (luogo, data o soggetto dello scatto) facilitanti l'archiviazione delle riprese fatte.

Il tutto era contenuto, quando ripiegato, nel corpo macchina le cui dimensioni e peso -solo 260 grammi- risultavano quindi limitate e "tascabili".

Notevole come queste macchine, le antesignane di tutti i moderni sistemi fotografici a pellicola, siano ancora oggi di uso intuitivo per un fotografo con un minimo di esperienza non esclusivamente digitale e come l'intero processo di regolazione, puntamento e scatto potesse realizzarsi, con un po' di pratica, nell'arco di pochi secondi.

In Fig. 4 è rappresentata invece una box camera, la Kodak Brownie n° 3 prodotta in più di 1 milione di esemplari tra il 1908 ed il 1934, costituita da una scatola di metallo o bachelite ricoperta di similpelle. Dal corpo della scatola emergono solo l'obiettivo frontale a fuoco fisso, il mirino sul lato superiore e le levette laterali di scatto e caricamento pellicola. In posizione controlaterale rispetto all'obiettivo era collocato il rullino ed il suo meccani-

Fig. 4. Kodak Brownie N°1 (circa 1915).

Fig. 5. Pubblicità apparsa sul Corriere del Sera (circa 1917).

smo di avanzamento. In pratica siamo in presenza della antenata delle Kodak Instamatic degli anni '70 famosa perché consentiva di ottenere piacevoli foto ricordo semplicemente inserendo il caricatore della pellicola, inquadrando il soggetto e premendo un bottone.

Molto interessante ricordare come proprio la Vest Pocket Kodak -il modello con il contenuto tecnologico più avanzato- fosse pubblicizzata durante gli anni della Guerra come "la macchina fotografica del soldato".

L'azienda americana investì una notevole quantità di denaro in questa campagna promozionale pubblicando sui mezzi di stampa delle varie nazioni alleate inserzioni riportanti le specifiche tecniche del prodotto affiancate a immagini di militari.

Tali immagini cambiavano a seconda dei Paesi in cui la campagna era fatta; in Italia abbiamo esempi di Alpini, (Fig. 5), Bersaglieri e Fanti mentre negli Stati Uniti abbiamo marinai della US Navy e GI dell'US Army. È presente anche la Nuova Zelanda con l'immagine di un fante dell'ANZAC, il corpo di spedizione australiano-neozelandese in Europa.

L'importanza di questa campagna non si limita però alla sua globalità (stesso prodotto – stesso messaggio – stesso destinatario – lingue diverse a seconda dei Paesi) ma anche allo sforzo fatto da Kodak per commercializzare il prodotto ad un prezzo accessibile.

Dalle inserzioni veniamo infatti a sapere che all'epoca la Vest Pocket Kodak veniva venduta negli Stati Uniti ad un prezzo variabile tra i 6 ed i 25 dollari a seconda dei modelli mentre in Italia il prezzo era fissato tra le 40 o le 69 lire.

Per dare un'idea attualizzata di questi valori ricordiamo che una copia del New York Times costava all'epoca 1 centesimo di dollaro mentre il Cor-

riere della Sera era venduto a 5 centesimi. Per acquistare una macchina negli Stati Uniti occorreva quindi almeno l'equivalente di 600 copie del New York Times mentre in Italia il prezzo di una macchina corrispondeva all'acquisto di 800 numeri del Corriere.

Che questi prezzi, anche al minimo livello, fossero accessibili ai più è discutibile; sicuramente erano affrontabili, almeno in Italia, dagli appartenenti alle classe più agiate.

Ecco perché oggi negli archivi troviamo moltissime fotografie di "soldati" che, ad una puntuale verifica, risultano però molto spesso scattate da ufficiali; erano infatti loro che, provenendo dalle classi sociali più abbienti, potevano permettersi di acquistare gli strumenti e affrontare i costi di sviluppo e stampa dei negativi

I soldati semplici si limitavano a farsi ritrarre in posa in uno dei numerosi studi fotografici esistenti all'epoca anche a ridosso delle zone di guerra.

Il ritratto era ambientato in studio dove un tendaggio, neutro o rappresentante uno scenario generico, costituiva lo sfondo al soggetto che posava indossando la sua migliore divisa. Una volta stampate queste fotografie venivano distribuite, in formato cartolina, a parenti ed amici come ricordo e celebrazione dell'inizio della vita militare o della partenza per il fronte al servizio della Patria. (Fondo Plebani 002, Fondo Pozzi 020, Fondo Biressi 057, Fondo Malanchini 010)

Le stesse fotografie venivano usate anche per commemorare, purtroppo, l'estremo sacrifico. Il soldato caduto veniva infatti ricordato attraverso l'immagine del suo volto. Classico l'uso della foto scattata al momento della partenza per il fronte per ricavarne un ingrandimento del viso da incorniciare tra gli opportuni decori o da apporre sulla tomba. (Fondo Galizzi 001-026). A questo proposito è interessante ricordare come la grande richiesta di immagini da tomba allo scopo di perpetuare nel tempo l'immagine ed il ricordo del caduto abbia fortemente stimolato gli studi fotografici a proporre valide soluzioni.

Quella ottimale – il trasferimento dell'immagine su un supporto di ceramica, nota come tecnica della fotoceramica – incontrò un grande successo e diede un notevole impulso al nascente settore fotografico soprattutto nelle zone prossimali alle retrovie anche se, a livello industriale, la lavorazione delle fotoceramiche, avveniva per lo più nelle grandi città industriali del Nord del Paese.

Significativa dell'interesse per questi manufatti la presenza di continui annunci pubblicitari sulle principali testate giornalistiche dell'epoca riportanti le caratteristiche di forma, dimensioni e prezzo della varie tipologie di fotoceramiche ottenibili da un originale negativo fotografico (Fig. 6)

Tornando alle fotografie dei soldati è interessante analizzare cosa fotografavano. Diversamente dalle immagini "ufficiali" che davano dettagli tecnici o celebravano i fasti dei Comandanti e degli Eroi, gli scatti "amatoriali" fatti nei momenti di pausa dal servizio sono rappresentativi della vita quotidiana al fronte.

Fig. 6. Pubblicità apparsa sul Corriere della Sera (circa 1916).

Il fondo Ateneo – "1915-18, La Guerra dei Bergamaschi – Sembrava tutto grigioverde" – ricco di oltre 3.300 immagini catalogate e accessibile nel sito web dell'Ateneo di Bergamo, testimonia molto bene questo aspetto.

Non troviamo immagini di masse all'attacco o di vittoriosi combattimenti ma siamo in grado di entrare nel quotidiano della vita in trincea.

Abbiamo infatti il furiere che si fa ritrarre in posa davanti al tavolino da lavoro piazzato all'aperto, e i soldati che si tagliano i capelli, che rammendano le divise e che le liberano dai pidocchi; vediamo ufficiali e soldati che, senza molto curarsi della gerarchia, posano vicino all'aereo caduto o al gigantesco proiettile. (Fondo Dolci 371, 373, 316, 318, 41, 393)

C'è anche l'importante Generale che è ben contento di farsi fotografare dal suo subordinato mentre parla con il cuoco del reggimento che cura galline ed il gruppo di ufficiali inferiori sorridenti in mezzo ai componenti della loro Compagnia Autieri (Fondo Messina 033, 027)

Si vedono i meccanici dell'autoreparto di fronte alla loro officina ed il portaordini orgogliosamente seduto sulla sua motocicletta; il pilota del bombardiere si fa ritrarre seduto ai comandi del suo mezzo e i serventi alla mitragliatrice od al cannone posano fieri accanto alle loro armi. (Fondo Messina 032, 033, Fondo Coter 114r, Fondo Dolci 413, 388)

Gli Artiglieri ci fanno entrare nella polveriera di reparto mostrandoci come venivano preparati esplosivi e mine trasformando così un lavoro pericoloso in una quotidiana attività; la Sussistenza ritratta nell'esercizio delle sue funzioni ci porta invece a pensare come la preparazione del rancio possa essere un'attività molto vicina all'organizzazione di una festa in cascina. (Fondo Messina 005, Fondo Invernizzi 41, 42,43)

La Sanità è presente con immagini rasserenanti: le crocerossine schierate nelle loro immacolate divise e l'ambulanza nuova di zecca pronta e disponibile. (Fondo Bani 33r, Bruni-Fumagalli 025)

Il Re ed i ministri, anche stranieri, sono in prima linea con i soldati e si comportano semplicemente, ascoltano, osservano, dialogano tra loro. Il Re è accompagnato dal giovane principe ereditario, un ragazzetto che segue il padre nella ispezione ai reparti perché anche lui, l'erede al trono troppo giovane per indossare la divisa, deve essere comunque al fronte con i soldati. (Fondo Dolci 380, 333, Fondo Messina 069)

Qualche scatto rappresenta scenari civili: le contadine con le loro gerle, le donne che prendono l'acqua alla fonte; vediamo anche il Palazzo del Comune di Venzone sopravvissuto alla Guerra ma distrutto dal terremoto del Friuli del '76 ed ora ricostruito. C'è poi la foto del Cimitero della Brigata Arezzo, progettato secondo canoni futuristi dal Sant'Elia che, caduto, venne proprio lì sepolto, testimonianza particolarmente interessante perché l'opera è andata distrutta a seguito del trasferimento delle sepolture nei grandi Sacrari Militari degli anni '30. (Fondo Dolci 339, 360, 412 Fondo Soregaroli 148)

Non mancano le testimonianze di come la presenza degli animali fosse rilevante nella vita di guerra sia per aiutare il lavoro dei soldati che per allietarne i momenti di riposo, quasi a surrogare gli affetti lontani, I soldati si fotografano così con in braccio il simpatico cagnolino che "abbaia solo al nemico", ma anche con il fedele mulo che aiuta l'Alpino nel trasporto dei carichi e gli Artiglieri nel recupero del cannone scivolato nel greto del torrente. Vediamo anche cani che trainano la slitta sul pianoro innevato o che non si allontanano dal padrone nemmeno durante l'attraversamento di corsi d'acqua. (Fondi Coter 110r, Galizi 044r, 046r, Bani 071, Messina 039)

In definitiva abbiamo una raccolta di immagini che ci suggeriscono una vita che tenta di essere normale, in cui la morte esiste – un esempio è costituito dalle riprese della fucilazione di un condannato dalla Corte Marziale o di un campo pieno di caduti uccisi forse dai gas- ma non è protagonista assoluta ed unica.

Perché questo? Rispondere con certezza non è possibile ma possiamo fare un'ipotesi basata sullo scopo per cui queste fotografie sono state scattate: condividere la vita al fronte con gli affetti rimasti a casa.

Se le riprese venivano infatti eseguite per essere inviate a casa e condivise con la famiglia e gli amici era senza dubbio meglio non inviare immagini sconvolgenti degli orrori della guerra ma rappresentazioni semplici e pulite di un'esistenza diversa ma comunque vicina alla normalità della vita civile.

Fig. 7. Gino Severini: Lancieri Italiani al Galoppo (1915). Pinacoteca Agnelli – Torino.

La fotografia comunque non mente e riesce sempre a rappresentare la realtà per quella che è.

Un esempio: tra le foto del Fondo dell'Ateneo c'è un'immagine di cavalleggeri del Reggimento Savoia Cavalleria che scorta una colonna di prigionieri. (Fondo Bani 084)

L'immagine è sui toni di un grigio indistinto, le case sullo sfondo sono diroccate, la strada è coperta di fango. I vincitori hanno espressioni molto simili a quelle dei vinti, tutti infatti portano sulle spalle il peso della fatica e della relativa stanchezza.

Un'immagine molto realistica che trasmette una sconfortante sensazione di vuoto ed inutilità del tutto, ben diversa dal quadro di Gino Severini "I lancieri Italiani al galoppo" (Fig. 7) che celebra la gloria proprio dei lancieri del Reggimento Savoia Cavalleria lanciati alla carica in uno scenario di gloria.

L'osservatore di oggi sicuramente continuerà ad apprezzare l'opera di Severini ma altrettanto certamente vedrà nella fotografia dei cavalleggeri del Reggimento Savoia, il cui autore è un semplice soldato e non un celebrato Maestro, una rappresentazione molto più coerente e precisa della realtà della Guerra.

Ecco perché il Fondo Ateneo costituisce un prezioso archivio di memoria storica: ogni opera in esso contenuta descrive con ampi e puntuali dettagli un preciso momento di una storia così come percepito e vissuto dai diretti protagonisti.

Bibliografia

Cesare Tardivo, *Manuale di Fotografia, Telefotografia, Topofotografia dal Pallone*, Carlo Pasta Editore, 1911.

Adriano Favaro, *Fotografare la Grande Guerra. Per una conoscenza del patrimonio di fotografie ed attrezzature dei Fondi Fotografici del Veneto*. Treviso: Foto Archivio Storico Trevigiano, 2002.

Nicola Della Volpe, *Esercito e propaganda nella Grande Guerra*, Stato Maggiore Esercito Ufficio Storico, FUSA, Roma, 1989.

Paolo Paganini, Ingegnere dell'Istituto Geografico Militare, Fotogrammetria, Hoepli 1901.

"*1915-18, La Guerra dei Bergamaschi – Sembrava tutto grigioverde*". ateneogrigioverde.piwigo.com/

OMBRETTA FINOCCHIARO

CONSERVARE MEMORIA E STORIA: LE NUOVE TECNOLOGIE AL SERVIZIO DEL FUTURO

Ateneo – 24 gennaio 2018

Quando, al giorno d'oggi, pensiamo alle "nuove tecnologie al servizio del futuro" nello specifico applicate al mondo culturale a cosa pensiamo? Ci viene in mente di certo un nuovo modo di approcciare gli oggetti della cultura: avere accesso a luoghi lontani comodamente seduti nelle nostre case, utilizzare le ricostruzioni virtuali per vedere come erano, in origine, antichi siti archeologici o architetture in evoluzione, o ancora ci viene in mente un altro tipo di esperienza come la visita di siti culturali con il supporto di *tablet* che ce ne mostrano l'aspetto passato mentre li percorriamo fisicamente, pratica che sta diventando molto frequente.

Ma come si arriva a tutto questo?

È bene partire dal presupposto che il mondo fisico e quello digitale viaggiano, per molti aspetti, in parallelo: per parlare perciò di "digitale" oggi non dobbiamo pensare che sia qualcosa di completamente "altro" da tutto ciò a cui siamo abituati a pensare nel mondo culturale, anzi. È possibile e desiderabile, oggi, gestire efficacemente il corrispettivo digitale di un contesto fisico di qualsiasi tipo: una biblioteca, un museo, un archivio, ma anche una realtà universitaria, farmaceutica, assicurativa e tutto ciò che può venire in mente diventi un dato digitale portatore di una qualche Informazione o Conoscenza. Proprio per generalizzare il tipo di approccio seguito, è auspicabile parlare di "*Digital Knowledge*", di "Conoscenza Digitale", termine abbastanza generale da includere qualsiasi oggetto digitale veicolo di una informazione di valore, di una Conoscenza.

Sebbene i due mondi viaggino paralleli esistono chiaramente vantaggi e rischi in ciascuno di essi: ad esempio alcune delle principali "regole del gioco" digitale sono, in positivo, la flessibilità del dato, la possibilità di simularlo, la sua riproducibilità, trasmissibilità ed interattività. Non di minor peso sono i rischi ad esso legati come quello di plagio, dell'incertezza della fonte, della perdita di integrità, della confusione su diritti e licenze d'uso e, soprattutto, rischi legati alla rapida obsolescenza tecnologica che potrebbe, in breve tempo, impedirci di accedere alle nostre risorse digitali così faticosamente ottenute. I vantaggi fanno parte dell'esperienza di chiunque a vari livelli, ma c'è ancora poca consapevolezza di ciò che implichi un uso improprio del mezzo tecnologico perché la minaccia dietro l'angolo è la totale ingovernabilità e quindi l'inutilità del materiale digitale.

È necessario dunque pianificare la conservazione e la fruizione di un oggetto digitale al pari di quello fisico. Si comincia con la dematerializzazione di quest'ultimo cui deve seguire una fase di organizzazione dei dati. Solo dopo si potrà parlare di pubblicazione sul *web* cioè di una circolazione più o meno aperta del materiale ed avviare poi fasi più delicate come la Conservazione a Lungo Termine o la messa in relazione dello stesso.

La dematerializzazione: qui compare il primo punto di scarsa chiarezza innanzitutto semantica poiché è necessario parlare di dematerializzazione di oggetti e digitalizzazione di processi. Sono due attività complesse che vanno di pari passo e che vanno pensate e predisposte in anticipo tenendo conto di molti fattori, di ciò che si ha a disposizione sia in termini di materiale fisico che va trattato, "per esempio un libro, ma anche quadri, monete, statue, abiti", ed i macchinari e le risorse a disposizione. In base alla destinazione d'uso devo decidere in che formato lavorare, dove conservare gli oggetti, ma anche ruoli e responsabilità, priorità, catena delle attività, nomenclatura dei *files*, sicurezza informatica e molto altro.

Dopo questa prima fase arriva il momento più delicato, ma probabilmente il più importante: quello dell'organizzazione del materiale. Questo fa la differenza tra avere dati digitali ed avere delle informazioni digitali di qualità che possano essere riutilizzate nel tempo e soprattutto scambiate, condivise efficacemente. Esistono molti strumenti stabiliti e riconosciuti a livello internazionale che è bene seguire ed impiegare come coordinate in questa fase per esempio schede catalografiche, famiglie di metadati descrittivi, tecnici, amministrativi, standard di organizzazione archivistica e così via: più aderenti a tali standard internazionali saranno in nostri dati, più saranno validi in ottica di comprensione futura, gestione, reimpiego e scambio.

La cosiddetta pubblicazione degli oggetti digitali sulla rete apre ad una serie di considerazioni da parte di chi deve guidarla poiché per quanto ci siano patrimoni che Istituzioni e privati vogliono rendere pubblici e fruibili senza restrizioni, ci sono oggetti, ma non solo anche idee, processi, tecniche che non si vogliono divulgare almeno non a tutti.

Ben vengano quindi misure in grado di offrire vari livelli di accessibilità di un oggetto digitale: si può inibire la stampa o il *download* degli oggetti digitali o anche limitarne il "diritto di copia" per cui il *copyright* varia dall' *All right reserved* al *No right reserved* oppure alle più famose licenze *Creative Commons* che, per stare nel mezzo sposano la filosofia del "*some rights reserved*". Per queste ultime le licenze sono risultato di una combinazione di 4 condizioni: Attribuzione (indicare l'autore dell'opera), Non commerciale (usarlo per fini non commerciali appunto), Non opere derivate (non rielaborarlo), Condividi allo stesso modo (è possibile rielaborare a condizione di rendere il nuovo oggetto disponibile con lo stesso tipo di licenza).

C'è poi un'altra strategia di rivendicazione del diritto digitale che è la possibilità di apporre al proprio materiale una filigrana informatica, il cosiddetto *watermark* che può essere un'immagine, un logo o anche solo una

scritta che dichiara il tipo di copyright associato all'immagine di riferimento o l'Istituzione proprietaria, un utile strumento per segnalare immediatamente le informazioni del diritto sulla copia digitale e tutelarsi rispetto ad usi impropri.

Un ulteriore passo nella gestione del materiale è strettamente legato al fatto che si tratti di oggetti digitali poiché, solo dopo aver dematerializzato e organizzato i dati (ed eventualmente pubblicato) è possibile interrogarsi sul futuro degli stessi e approcciare la cosiddetta *Long Term Digital Preservation* (LTDP).

La Conservazione a Lungo Termine parte dalla consapevolezza della rapida, inevitabile, ed anche naturale, obsolescenza tecnologica dove per tecnologica intendiamo che potrebbero non essere più disponibili in futuro i formati in cui abbiamo salvato il nostro materiale oppure gli strumenti, i macchinari che ci consentono, oggi, di aprirli, di leggerli, di averne accesso così come potrebbero mancare operatori con le conoscenze e competenze necessarie perché tutto funzioni. Una varietà di fattori in combinazione dunque.

È noto che oggi esistano molti tipi di formato di *file* a seconda dell'uso che si intende fare del materiale: ci sono formati che sono più pesanti, che "occupano più spazio", ma più accurati nei dettagli, altri più leggeri utili alla pubblicazione sulla rete e così via, ma soprattutto oggi esistono ancora quelli che vengono chiamati "formati proprietari" cioè usati correntemente da tutti, ma proprietà di grandi aziende che un domani potrebbero fallire, potrebbero decidere arbitrariamente di non consentirne più l'utilizzo ed ecco che non potremmo più aprire, ad esempio, i nostri *files* PDF. Un illustre esempio invece di un supporto di archiviazione che oramai è praticamente scomparso è il vecchio *Floppy disk*.

È per questo che la LTDP prevede una importante componente di monitoraggio della tecnologia e dei formati e l'attuazione controllata di migrazioni di formato e di dati in caso di necessità.

La LTDP si basa su un concetto fondamentale e per la verità molto utile anche nel mondo fisico e cioè incoraggia la gestione dei flussi di informazioni dove queste siano organizzate per pacchetti composti dagli oggetti digitali stessi e da tutte le notizie necessarie alla loro comprensione e alla conoscenza della loro storia non solo contenutistica, ma anche tecnologica. In questo modo, se ci mettessimo nei panni di una persona che, tra 50 anni, si trovasse ad accedere al nostro materiale digitale, sapremmo che le avremmo dato tutte le informazioni a noi possibili per capire di cosa si tratta, chi abbia e con quale criterio organizzato quei dati in precedenza, con che strumenti tecnologici l'abbia fatto e per quale scopo.

Solo come nota di curiosità è possibile citare, in questo contesto, l'attività della PIQL, società che nasce in Norvegia nel 2002 ed è tra le leader mondiali in campo informatico. La PIQL ha brevettato una tipo di pellicola su cui vengono impressi, in codice binario quindi in un linguaggio informatico molto semplice, i dati che si intende conservare. La pellicola permette-

rebbe di rileggere e riprodurre per sempre tutti i dati, metadati inclusi, di qualsiasi tipo o formato poiché tutti i documenti vengono raccolti in delle speciali bobine di pellicola che vengono conservate ai poli dove le temperature sono molto basse. Il terreno, perennemente ghiacciato, mantiene la temperatura proprio intorno a quella di congelamento: il clima ideale per la conservazione, per un lungo periodo, della suddetta pellicola e dunque dei dati su di essa impressi.

Milioni di pagine di documenti, libri, lettere, manoscritti, pellicole cinematografiche sono già, al fresco, conservate così per un tempo che si promette dai 500 anni in su.

Dati digitali portatori di conoscenza vanno sì "congelati" per tramandarli alle generazioni future, ma devono anche essere mantenuti vivi nel quotidiano perché possano diffondersi e generare ulteriore valore nel circolare ed entrare in relazione con altre fonti e bacini di Conoscenza.

Se abbiamo precedentemente preparato, confezionato, descritto gli oggetti digitali nel modo corretto sarà più facile usarli per effettuare, con essi, un'operazione simile a ciò che avviene con il materiale fisico: c'è uno studioso, uno storico, un archivista, uno storico dell'arte o anche un utente generico che, a fronte delle ricerche e degli studi su un certo argomento, comincia a mettere in relazione le informazioni spesso aprendosi ad altri ambiti del sapere, ad altre discipline. Per farlo dovrà consultare vari bacini di informazioni e seguire le tracce della Conoscenza creando nuovo valore dalla relazione tra le informazioni e dalla loro circolazione. Con le moderne tecnologie di *Cognitive* o *Analytics* è possibile esaminare in poco tempo una grande quantità di dati perché ne vengano portate alla luce relazioni inedite. Si tratta di programmi che vengono «istruiti» appositamente preventivamente con dei vocabolari controllati, con il riconoscimento del «linguaggio naturale» se parliamo di materiale multimediale, perché possano intraprendere una ricerca "intelligente", basata su delle istruzioni da seguire (un dizionario, un thesauro, una lingua con il suo alfabeto e le sue regole si considerino delle regole da applicare) sui dati a disposizione.

L'accuratezza del risultato restituito dipenderà dunque in gran parte dalla ricchezza di informazioni con cui avrò corredato il mio materiale. Questo anche per dire che sì, le nuove tecnologie aprono a grandi possibilità, ma non sono un sostituto del lavoro umano, se mai un potenziamento. L'uomo per parte sua, il bibliotecario l'archivista, il ricercatore, il fruitore generico, dovrà acquisire le competenze aggiuntive che gli permettano di svolgere una attività del tutto simile a quella nota, ma con strumenti nuovi portatori di vantaggi prima impensabili come la riduzione drastica del tempo impiegato nelle ricerche ed il superamento di barriere geografiche e linguistiche per esempio.

Anche la possibilità di "processare" contemporaneamente una grande quantità di informazioni non è secondaria così come quella di condividere immediatamente i risultati della propria ricerca.

Alla base di quest'ultima considerazione sta la nascita e la diffusione rapida e capillare di standard per la condivisione di dati (principalmente di immagini) a scopi di studio e comparazione. L' *International Image Interoperability Framework* (IIIF) è una linea guida che ha precisamente lo scopo di rendere possibile tale comparazione, in portali *Web* conformi. Oggi, dichiarare di rendere disponibile il proprio patrimonio in sistemi aperti va di pari passo con l'adesione a questo standard di interoperabilità.

Non è ormai più possibile ignorare di vivere in ecosistemi digitali interconnessi dei quali è auspicabile essere parte attiva e consapevole.

Rappresenta invece una sfida emozionante il costante aggiornamento e l'acquisizione incessante di nuove abilità e conoscenze nell'ambito delle *Digital Humanities* per scoprire fin dove ci si potrà spingere nel rielaborare il patrimonio che ci è stato consegnato e che a nostra volta, senza dubbio con il filtro dei nostri tempi, abbiamo il dovere di trasmettere alle generazioni future.

ANTONIA ABBATTISTA FINOCCHIARO

DIPINGERE LA GRANDE GUERRA

Ateneo – 14 febbraio 2018

Questa conversazione si costruisce su materiali provenienti da un doppio canale: dai depositi digitali dell'Ateneo, e dal suo patrimonio artistico fisico. I primi sono costituiti da digitalizzazioni di documenti – prevalentemente fotografie, ma anche disegni e dipinti – che sono stati affidati all'istituzione dai proprietari, nell'ambito della ricerca condotta intorno alla prima guerra mondiale e intitolata *Sembrava tutto grigioverde*, e di cui l'Ateneo può disporre per studio e ricerca. La seconda area è rappresentata dal patrimonio artistico fisico dell'Ateneo, fatto di tele, statue, stampe, disegni e dipinti, pervenuti grazie alle donazioni di soci, in un arco temporale ormai plurisecolare. L'uso di questi differenti documenti consente di ampliare il campo della ricerca, intrecciandoli e lasciandoli dialogare, con l'obiettivo di ottenere una ricostruzione storica del nostro passato sempre più vicina alla realtà, e sempre più efficace nell'acquisizione della nostra coscienza civile.

Questa sera al soggetto della Grande Guerra, che sta dominando questi incontri, verrà affiancato il tema dello sguardo che l'artista fissa sulla guerra, che può essere emotivamente coinvolgente o spiazzante, ma è sempre diverso da quello di chi artista non è. L'attitudine spesso naturale all'osservazione della realtà, cui si aggiungono anni di addestramento e di pratica, fa dell'occhio dell'artista uno specchio particolarissimo in cui la storia, gli uomini e le cose si riflettono con tonalità e gerarchie del tutto sorprendenti, tese ad aprire inedite riflessioni per tutti.

Ne sia un primissimo esempio il confronto fra queste due opere: tutte si riferiscono al contesto bellico, ma adoperano una cromia – e dunque suggeriscono una emotività – contrastante. A sinistra Giovan Battista Paganessi ne *Il ferito* (1918 ca.) racconta sofferenza e battaglia, con toni freddi e un impianto coloristico quasi monocromatico, a destra Vittorio Manini in *Soldato vicino ad un pallone aerostatico mimetizzato* è capace anche di rappresentazioni il cui autentico soggetto non è la guerra ma la vita, il sole e le sue ombre, le nuvole ed il cielo. Il primo sembrerebbe legato a ricordi incancellabili di sofferenza e violenze, il secondo frutto di una interpretazione lontana della guerra, ma non è così: Paganessi non è mai andato sul fronte, Manini invece ne ha conosciuto direttamente l'orrore per tutta la sua durata, ma in questo caso i due autori si comportano da pittori e non solo da esseri umani con le loro esperienze dirette. Le altre due opere seguenti rap-

presentano un ulteriore punto di vista: quello del loro maestro, Ponziano Loverini, che da Bergamo, nel ruolo di direttore dell'Accademia Carrara dove questi due artisti e i loro compagni di studi imparavano la pittura, vedeva partire i suoi allievi, con cui sempre stabiliva rapporti di figliolanza più che didattici, e che forse da anziano qual era considerava soprattutto gli aspetti più disastrosi del conflitto. Sono due tele acquisite una quindicina di anni orsono dalla Provincia di Bergamo ed esposti nella sede dell'istituzione, risalgono entrambi al 1917 e si intitolano rispettivamente *Apparizione della Vergine su un campo di battaglia* e *Corteo propiziatorio di vergini*, entrambi caratterizzati da un approccio funereo al tema della guerra, da una iconografia altamente drammatica e da una cromia fuligginosa e quasi infernale.

Ora vediamo chi sono gli artisti presenti nel nostro sito dedicato alla guerra: appartengono alla stessa generazione, quella dell'ultimo quarto dell'Ottocento. Due sono stati appena ricordati: Giovan Battista Paganessi da Vertova, classe 1886, Vittorio Manini da Mazzoleni, classe 1888, quindi Nino Galizzi, bergamasco, nato nel 1891 e infine Costante Coter, un ragazzo del '99, nato a Semonte-Vertova.

Nel nostro archivio fotografico compare anche un'immagine, da cui partiremo, che rappresenta l'opera di un artista futurista comasco, Antonio Sant'Elia (Como 1888-Monfalcone 1916) architetto innovatore, formatosi sulle novità secessioniste provenienti dai progetti dell'austriaco Otto Wagner. Intenzionato a modificare le architetture della statica tradizione ottocentesca e anche a valicare le eccessive sinuosità del liberty, Sant'Elia è interessato soprattutto all'utilizzo di nuovi materiali come il cemento, il vetro e il ferro. Nel 1907 si trasferisce a Milano dove interviene ai lavori per la gestione del canale Villoresi, familiarizza con

> i problemi della crescita della metropoli e conosce le innovazioni tecnologiche ed igieniche promosse dall'amministrazione milanese. L'aumento demografico e la necessità di adeguarsi a nuovi standard qualitativi avevano indotto a realizzare, anche se in forma parziale, la rete di distribuzione dell'acqua potabile, le fognature, l'illuminazione elettrica, edifici destinati alle scuole e ai ricoveri di carità, il Cimitero Monumentale e il Macello. I temi della trasformazione urbana e del rinnovamento della viabilità stradale, resa necessaria dalla crescita del traffico, sono tematiche nuove, colte da Sant'Elia accanto alla questione dell'abitazione popolare, affrontata nei concorsi, nelle esposizioni e nei congressi, e alla quale si tenta di dare risposta con la progettazione di edifici plurifamiliari e multifunzionali, da localizzare in periferia[1].

Nel 1916 insieme a Marinetti, Boccioni e Russolo, suoi amici, si arruola nel corpo Volontari Ciclisti. Nel 1916 viene trasferito a Monfalcone, dove si occupa della realizzazione di un cimitero per la Brigata Arezzo, cui appar-

[1] Biografia dell'artista reperibile *on line* nel sito www.antoniosantelia.org

tiene, nella zona denominata Quota 75, sul Carso. Il 10 ottobre di quello stesso anno muore durante una delle innumerevoli battaglie sull'Isonzo e verrà sepolto proprio nel cimitero da lui ideato. L'architettura verrà poi distrutta poiché i resti di tutti i soldati della grande guerra confluiranno nel sacrario di Redipuglia. Nel sito del Politecnico di Torino, in relazione alle opere di Sant'Elia, compare un disegno con alcune torri di impianto chiaramente razionalista che reggono la scritta "Brigata Arezzo": è il progetto del cimitero, oggi scomparso, realizzato a Monfalcone, ricordato in una foto di Italia Nostra e che si intravvede in una delle immagini "affidate" all'Ateneo di Bergamo. In primo piano il proprietario della foto: Pierino Soregaroli, che ha documentato spesso aspetti sanguinosi della guerra e che si fa immortalare davanti al cimitero della Brigata Arezzo.

Gli altri quattro artisti ci fanno entrare invece nell'ambito del tempo di guerra.

Costante Coter (Semonte di Vertova 1899-Bergamo 1972) è stato uno scultore celebre e molto attivo, che dalla valle Seriana fin da ragazzo si era trasferito a Milano. Dopo la guerra opera a Roma (dove contribuisce tra l'altro alla realizzazione del grande fregio dell'Altare della Patria), a Firenze e poi a Parigi, per tornare infine a Bergamo dove sarà molto attivo fino alla morte e dove esporrà anche alcune opere pittoriche appartenenti all'ultima fase della sua produzione[2]. Dal 1960 peraltro è anche socio dell'Ateneo di Scienze Lettere e Arti. Non opere d'arte abbiamo di lui ma testimonianze storiche: Coter entra in guerra nel 1917, e precisamente nell'aereonautica come mostrano le immagini a nostra disposizione (tutte reperibili nel sito dell'Ateneo all'indirizzo https://ateneogrigioverde.piwigo.com/)

Esse ci mostrano intanto l'età davvero verde del giovane militare, molto somigliante ad entrambi i figli Ernesto (anche lui socio dell'Ateneo) e Francesco, e poi ci ricordano alcune situazioni militari come l'aeroporto di San Nicolò al Lido di Venezia, creato appositamente per difendere la città lagunare da attacchi aerei, e quello di Ghedi dove Coter si presenta su uno degli aerei più diffusi nel conflitto, l'Henriot, di produzione francese.

Anche di Nino Galizzi (il cui nome di battesimo era Innocente) non abbiamo qui opere, ma ricordi da condividere. Nato a Bergamo (1891-1975) frequenta prima la Scuola Fantoni e poi la Carrara, dove è iscritto come soprannumerario, passando ad effettivo solo nell'anno scolastico 1914-15 ma solo per pochi mesi perché parte per la guerra nello stesso anno[3]. Questa fotografia di giovani con camici da pittori è scattata davanti all'Accademia Carrara: tra gli studenti si intravvede anche Ponziano Loverini, direttore dell'istituzione. Alla Carrara Galizzi sarà suo allievo, e lo saranno anche Paganessi e Manini di cui parleremo, ma egli opererà soprattutto come scultore, con opere come il suo *Ritratto dell'artista da giovane*, un autoritratto dall'impianto robusto, e il *Fiume Serio* (1935) che abbiamo proprio qui di

---

[2] Luca Elzi, *Costante Coter,* "I pittori bergamasco dell'Ottocento", Bergamo, 1992, vol IV, pp. 120-122.

[3] Francesco Rossi, *Maestri e artisti: 200 anni dell'Accademia Carrara,* Milano, 1996, p. 304.

fronte, sulla parete del Sentierone. Eccolo nella foto di rito, e ugualmente nell'altra con i gradi di sottufficiale. Sono dei ritratti a tutti gli effetti, scatti realizzati in posa nello studio fotografico, che in questo caso – a dispetto del fondale che è diverso – è lo stesso per le due foto, come dimostra il pavimento identico. Sono fotografie destinate al ricordo per sé e per la propria famiglia, molto diverse dall'istantanea che segue, pure segnata dagli stessi gradi e dagli stessi calzettoni di lana pesante. Compaiono nella raccolta dell'Ateneo immagini del Soglio dell'Incudine e del Pasubio, massicci delle Piccole Dolomiti nel Trentino, quindi foto con dei cani, che ci sollecitano a ricordare il ruolo avuto dagli animali nel corso della guerra.

L'ultima fotografia, indirizzata alla fidanzata Teresa Giandomenici ci introduce nella vita privata di Galizzi, in cui entriamo in punta di piedi e con il più grande rispetto. Lei compare in una suggestiva foto di profilo, insieme a Nino, in diverse situazioni in viaggio. L'ultimo gruppo di immagini riguarda le vacanze al mare. C'è una sequenza di foto di gruppo realizzate a Varazze, dove sono citati i Bagni Letizia e i Bagni Regina Margherita – per inciso ancora attivi e di grande prestigio – in cui si può osservare il modificarsi della moda fra il 1912 e il 1918 e l'evidente inquadramento sociale delle persone dato dall'abbigliamento.

Tra il materiale di Galizzi c'è un'intera cartella di 34 immagini: si tratta dell'Albo d'onore della Società Bergamasca di Ginnastica e Scherma, una associazione polisportiva creata nel 1877 che promuoveva anche il gioco del tamburello, le corse dei velocipedi e che nel 1920 si fonde con la società calcistica Atalanta. Subito la fine della guerra, nel 1919, ne diventa presidente, Paolo Giandomenici, padre della Teresa che abbiamo conosciuto e dunque suocero di Galizzi. Il presidente Giandomenici in occasione dei 40 anni di fondazione della società – dunque proprio a ridosso della fine della guerra – fa realizzare questo Albo d'onore, che contiene foto e nomi di soci di cui ben 13 "caduti per la Patria" con annotazioni sul luogo e data della morte. Di alcuni resta traccia anche nei "Diari" per esempio del 1903, di quelli defunti si indica il settore specifico di cui si occupavano: scherma o ginnastica.

Quanto a Giovan Battista Paganessi[4], la sua tela intitolata *Il ferito* datata 1918 è di proprietà dell'Ateneo, cui è stata donata dagli eredi del pittore, ed è inedita. Ricordiamo che il pittore non ha mai partecipato alla guerra, poiché dopo un lungo periodo di permanenza tra il 1908 e il 1914 a Parigi (dove studia, partecipa alla "bohème" dell'epoca e ottiene anche un premio dalla Direzione Generale delle Belle Arti di Paregi che gli conferisce due premi del "Dipartimento della Senna" nel 1911) torna a Vertova. Di quel periodo parigino l'Ateneo possiede una cinquantina di disegni firmati e datati che costituiscono una importante documentazione del percorso artistico compiuto dal pittore in quegli anni.

[4] Orietta Pinessi, *Giovan Battista Galizzi*, "I pittori bergamaschi dell'Ottocento", vol III, *L'età del simbolismo*, 1993, pp. 324-332. Si veda anche Antonia Abbattista Finocchiaro, *Il prete, il quadro e il bozzetto*, "La Rivista di Bergamo", n. 96, 2018.

La tela rappresenta diversi episodi, incentrati sul tema dei soccorsi della Croce Rossa su un campo di battaglia, che si intravvede in lontananza sulla destra con i suoi colori fiammeggianti. Lingue di fuoco ardono sullo sfondo di un campo solitario e devastato, occupato da cannoni come abbandonati. In primo piano una crocerossina in divisa sta versando sulle ferite sanguinanti nel petto di un soldato un liquido che si immagina disinfettante. L'uomo appare sofferente e si comprime il fianco con la mano destra. Sulla sinistra in basso si osserva una scatoletta di legno contenente delle boccette: un kit di primo soccorso che rappresenta un piccolo inserto di natura morta, ricordo della formazione naturalistica in Carrara con un maestro come Ponziano Loverini. La scena si svolge dentro una grotta, verso cui convergono da destra un militare di soccorso (ha sul braccio una croce rossa) che trasporta sulle spalle un soldato ferito ad una gamba, e altri due che trasportano un altro ferito su una barella. Sulla sinistra all'interno della grotta si intravvedono altri feriti stesi su barelle: è un ospedale attrezzato sul campo. La osservazione e la cura rappresentativa dei dettagli appartengono allo stile tipico di Paganessi, accademico per formazione ma segnato da un forte spirito di concreta osservazione della realtà.

La grande novità di questa raccolta di immagini riguarda Vittorio Manini[5] (Mazzoleni di Sant'Omobono Imagna 1888 – Bergamo 1974), nella cui biografia c'è una sorta di vuoto cronologico in corrispondenza degli anni che l'artista passa in guerra. Come Paganessi, di cui è quasi coetaneo, studia a Bergamo con Loverini ma poi le loro strade si dividono: l'uno come detto si trasferisce a Parigi nel 1908, Manini invece fra il 1910 e l'anno successivo si ritrova a Roma per assolvere l'obbligo di leva. La frequentazione del contesto romano, in cui confluiscono le più recenti novità pittoriche europee, lo indurranno a modificare profondamente – sia pure per un tempo non lungo – lo stile fondamentalmente naturalistico acquisito a Bergamo. Il riferimento è soprattutto al gruppo di opere comprese fra il 1911 e il 1914, segnate dall'osservazione della Secessione Romana, dal cromatismo acceso fauve e da un forte simbolismo alla Nabis, cioè delle proposte artistiche più originali di quel giro di anni[6].

Nell'ottobre del 1914 ottiene grazie alla mediazione dello stesso direttore della Carrara, Ponziano Loverini, una borsa di studio dall'Arciconfraternita dei Bergamaschi di Roma: 100 lire per sei mesi di lavoro a Roma, dove infatti continua a risiedere e a studiare. Purtroppo lo scoppio della prima guerra mondiale interrompe questo percorso: il 23 maggio – il giorno precedente al fatidico 24 che segna ufficialmente l'inizio del conflitto per l'Italia – Manini viene richiamato alle armi col grado di Caporal Maggiore nella 3°

[5] Enrico De Pascale, *Vittorio Manini*, "I pittori bergamaschi dell'Ottocento", vol IV, *La generazione del Novecento*, 1993, pp. 243-257.

[6] Pietro Mosca, *Arte e costume a Bergamo: Ottocento e Novecento*, 1, presentazione di Raffaele De Grada, 1989, p. 393; Enrico De Pascale, *Vittorio Manini (1888-1974): il colore dei giorni*, Catalogo della mostra tenuta a Bergamo nel 2001, Bergamo, 2001. Si veda anche Antonia Abbattista Fiunocchiaro, *Un pittore in guerra*, "La Rivista di Bergamo", n. 69, 2018.

Sezione Aerostatica Autocarreggiata d'Artiglieria, 3° Armata[7]. L'impegno militare per tutto il corso della guerra è notevolissimo: il pittore si sposta sull'Isonzo e sul Carso, quindi si ferma di stanza in luoghi che torneranno spesso nelle sue opere, come Peteorle, Papariano e Turriaco. Sono anni difficili, durante i quali perderà in battaglia il fratello Agostino, inutilmente inseguito in diversi ospedali da campo fino a fermarsi nella ricerca quando riceve notizia della sua morte. Solo nell'aprile del 1919, ben dopo la fine del conflitto, verrà congedato e prenderà la decisione di trattenersi a Milano. Ma il contesto non lo convince e le voci critiche che si alzano dalla bergamasca contrastano il suo stile pittorico: nel 1921 tornerà a Mazzoleni dove continuerà a vivere e a lavorare.

Durante il periodo in cui è stato militare attivo in guerra Manini continua a disegnare – quotidianamente, quasi compulsivamente – e a dipingere – così come gli consentivano gli scarsi strumenti a disposizione – producendo opere che oggi si possono visionare in ampia quantità e che aprono una nuova pagina di osservazione e discussione critica sulla sua produzione.

Alcuni suoi disegni sono già stati pubblicati, ma questi che oggi abbiamo la fortuna di osservare costituiscono un autentico corpus significativo nella sua complessità, legato specificatamente all'esperienza bellica e consegnato alla memoria dalla sensibilità straordinaria di un pittore.

La ripetuta presenza di autoritratti, che già solitamente nella produzione di ogni artista rappresentano uno specifico percorso di autocoscienza, qui diventa lo strumento per l'affermazione di sé, e della consapevolezza dell'altro accanto a sé. Raffigurarsi, disegnare i propri compagni, entrare nei volti, tratteggiare i lineamenti sono tutte modalità per affermare la coscienza di sé, per tracciare una sorta di confine intorno a sé in un contesto ostile e in continuo movimento. In generale se il disegno può essere conoscenza, come affermava Leonardo, qui diventa sicurezza, testimonianza della propria individualità, aggancio alla propria vita oltre la guerra, familiarità con i propri ricordi. Di Manini si conoscono moltissimi disegni di guerra, oltre questi che sono del tutto inediti, dunque possiamo proprio ritenere che per l'artista disegnare costituisse una tappa quotidiana nei lunghi e faticosi anni della guerra. Utilizzando dei supporti apparentemente curiosi: le cartoline postali, che in realtà erano comode perché avevano un piccolo formato e dunque si potevano facilmente conservare, inoltre godevano della franchigia per la spedizione tra il 1915 e il 1918, e dunque dovevano costituire un bene facilmente reperibile per ogni militare.

Di fatto sembra di trovarsi di fronte ad un vero e proprio impianto narrativo: Manini racconta la guerra, fin dalle prime fasi, come *Il comizio* (1915) caratterizzato dal profilo quasi macchiettistico dell'ufficiale che sta arringando la folla, o *Nella mia camerata* (18 ottobre 1915) in cui sembra

[7] Le informazioni biografiche su questa fase della vita di Vittorio Manini mi sono state gentilmente fornite dalla nipote signora Rossella Della Monica Manini, che qui ringrazio sentitamente.

guardare se stesso dall'esterno, mentre disegna seduto a gambe incrociate e un commilitone dorme ai suoi piedi. Seguono scene di vita quotidiana: donne affiancate in capannelli nelle strade *Dopo il rosario* (1915), famiglie riunite *Intorno al focolare* (1915) domestico, l'uomo che trattiene il suo asino, oppure i *Soldati intorno al fuoco* (1915), sovrastati da lunghe, misteriose e lugubri ombre. Certe scene sono assolutamente drammatiche, come *Vedova con bambina* (1915) in cui si legge la straziante differenza fra il dolore incontenibile della donna e l'ingenua posa innocente e quasi tranquilla della bambina.

Alcune opere relative a manovre sul campo (*L'attacco*), sembrano schizzi veloci, quasi istantanee di situazioni altamente drammatiche e mobili, altre evidenziano un lavorìo tecnico realizzato a posteriori (*I fasci dei riflettori della contraerea illuminano la notte*, *Militari che piantano il filo spinato*) nella calma irreale di una camerata (*Il suonatore di fisarmonica*). A partire dal 1916 compaiono alcuni olii su tavola: lo scenario è sempre quello del campo militare. *Zona di guerra* senza alcuna altra specifica è il titolo più ricorrente, dovuto evidentemente anche a ragioni di riservatezza militare. Ma ciò che colpisce maggiormente è la straordinaria capacità del colore di modificare fin nel profondo l'impatto con la realtà. Se infatti il contesto resta quello pericoloso della guerra, la cromia brillante, inondata da un sole caldo e felice, e modellata da ombre colorate, sembra trasferire in una dimensione umanamente più accettabile la realtà terribile della sofferenza e della morte. Se, come siamo andati dicendo fin dall'inizio, lo sguardo dell'artista sa e può costruire una dimensione diversa da quella reale, questo ne è un caso emblematico. Manini conserva la sua anima, preserva la sua umanità e diffonde una folle speranza di futuro utilizzando il colore del pittore, e oltrepassando emotivamente le brutture quotidiane. Emergono in queste piccole opere i ricordi di ambienti familiari e di cromatismi dolci e forti insieme come in *Dalla finestra* (1914), risalenti a tempi di pace e di serenità. L'autore sembra pronto, nonostante tutto, a lanciare un ponte verso un'altra vita, senza guerra e senza dolore.

NAZZARINA INVERNIZZI ACERBIS

PRIGIONIERI DEGLI ALTRI
DA MAUTHAUSEN A FONTE D'AMORE

Ateneo – 21 febbraio 2018

Per circa settant'anni il tema dei prigionieri di guerra fu del tutto trascurato dai ricercatori. Gli studi sulle condizioni di vita degli internati iniziarono in Germania, alla fine degli anni Ottanta, quando sorse il desiderio di meglio comprendere la realtà dei campi di concentramento della seconda guerra mondiale e il campo degli studi si ampliò con l'intento di ricostruire, finalmente, le condizioni dei prigionieri durante il primo conflitto mondiale, tema fino ad allora ignorato anche dai governi nazionali.

Negli anni Novanta, dunque, furono pubblicate in Germania le prime ricerche sulle condizioni dei prigionieri francesi detenuti nei campi tedeschi, a cui seguirono nuove pubblicazioni in Francia, Austria e Italia[1].

Nell'ultimo decennio la ricorrenza del centenario della guerra ha dato nuovo impulso a questi studi e ha portato alla luce molte testimonianze che giacevano nascoste negli archivi familiari e tra queste un rilevante numero di diari. A questo proposito è doveroso rilevare che la documentazione scritta riguarda quasi esclusivamente gli ufficiali, gli unici che avevano le competenze e il tempo per scrivere della loro vita nei lager, e non i militari di truppa[2].

Anche l'Ateneo, con l'iniziativa "Fammi memoria", ha raccolto documenti e immagini attraverso i quali è possibile evidenziare le condizioni di vita e le sofferenze degli internati militari bergamaschi, tali testimonianze hanno fornito lo spunto per trattare, se pur in modo molto sintetico, il tema della prigionia.

---

[1] Sulla condizione dei prigionieri italiani durante la Prima Guerra Mondiale cfr. GIOVANNA PROCACCI, *Soldati e prigionieri italiani nella grande guerra*, prima edizione Editori Riuniti, Roma1993, seconda edizione Bollati Boringhieri, Torino 2016; CAMILLO PAVAN, *I prigionieri italiani dopo Caporetto*, Pavan, Treviso 2001; PAOLO POZZATO, *Prigionieri italiani*, in MARIO ISNENGHI (a cura di) *Gli Italiani in guerra*, vol. III, Utet, Torino 2008.

[2] Una testimonianza sulla condizione dei soldati prigionieri è contenuta nel libro di GIUSEPPE TEDESCHI, *Memorie di un prigioniero di guerra, Diario di un cappellano di fanteria. 1917-1919*, La Scuola, Brescia 1947. L'autore, internato a Celle, ottenne dal Vaticano e dalle autorità tedesche l'autorizzazione a lasciare il lager per raggiungere i campi di lavoro e assistere i soldati.

Perché questo silenzio durato quasi ottant'anni?

Parlare dei prigionieri voleva dire esaminare le circostanze della loro cattura, mentre negli anni del dopoguerra – ancor più sotto il fascismo – si preferì esaltare la vittoria e dimenticare i giorni di Caporetto, compresi gli errori nella condotta della guerra compiuti dagli alti comandi, errori di cui gli ufficiali erano scomodi testimoni, come erano testimoni dell'abbandono in cui erano stati lasciati tutti i soldati italiani durante la prigionia in terra straniera.

Angelo Bronzini in *Memorie di prigionia* scrive:

> Noi italiani fummo invece abbandonati completamente a noi, ed il patrio governo che pur sapeva le condizioni nostre, non intervenne mai se non a nostro danno: censurò la posta con criteri bizantini, ne limitò l'invio a sole cartoline, impose limitazioni infinite e difficoltà burocratiche d'ogni specie all'invio dei pacchi, vietò la spedizione di generi indispensabili, e per lungo tempo lesinò perfino i mezzi di trasporto dei pacchi stessi[3].

Sia nella popolazione, sia negli alti comandi, inoltre, era vivo il pregiudizio, alimentato dalla propaganda, che i reduci dalla prigionia fossero in realtà dei disertori, degli imboscati che vivevano al sicuro nei campi mentre i commilitoni combattevano per la Patria e, dal 1918, per la riconquista dei territori invasi dal nemico, evento questo di cui gli internati erano ritenuti responsabili.

Per questi motivi D'Annunzio ed il Comando Supremo bollarono i militari catturati con l'epiteto di "imboscati d'oltralpe".

Questo clima fece sì che al loro rientro i reduci, accolti con ostilità, preferissero ritirarsi nel silenzio. Rimase negli ufficiali il trauma della cattura e a molti sembrò che l'infamia di "traditori di Caporetto" dovesse rimanere per tutta la vita, per questo molti di loro decisero di non rendere pubblica la loro storia.

Alla fine del 1917 i soldati italiani internati nei campi di concentramento dell'Impero austro-ungarico e in quelli del Reich erano circa 600.000 e 20.000 gli ufficiali. Di questi circa 300.000 furono catturati nelle giornate della rotta di Caporetto.

I morti totali furono circa 100.000: gli stenti, la fame, il freddo furono le principali cause di questo grande numero di decessi che riguardarono soprattutto i militari di truppa. I soldati italiani, infatti, furono preda di epidemie e infezioni con una mortalità del 12 % dovuta a tifo, edema da fame e tubercolosi.

Gli ufficiali internati, invece, godettero, salve rare eccezioni, di un trattamento più favorevole che offriva maggiori probabilità di sopravvivenza, tra loro il tasso di mortalità raggiunse il 3%.

Le condizioni degli internati, come si è detto, erano aggravate dall'atteggiamento delle autorità italiane. Nonostante gli appelli della Croce Rossa,

[3] Angelo Bronzini, *Memorie di prigionia*, A. Vallardi, Milano 1920.

infatti, l'ossessione della diserzione e la convinzione che un buon trattamento dei prigionieri l'avrebbe incrementata, spinsero, già nel 1915, il Comando Supremo a premere sul Governo italiano affinché non fossero in alcun modo migliorate le condizioni di vita dei prigionieri; così, mentre i governi francese e inglese assunsero direttamente il compito di provvedere al mantenimento dei loro soldati prigionieri inviando cibo e vestiti, l'Italia si disinteressò delle condizioni di vita dei suoi e, anzi, ostacolò l'invio degli aiuti organizzati dalle famiglie o dai comitati privati, arrivando a rallentare il più possibile anche l'inoltro della posta.

Dopo Caporetto la situazione andò ulteriormente peggiorando perché nei territori degli Imperi Centrali mancava il cibo e il poco disponibile era riservato agli uomini impegnati nelle operazioni di guerra. Tra le cause di questa penuria, oltre alla necessità di nutrire l'esercito, vi erano la mancanza di manodopera nei campi, l'alto numero di prigionieri da mantenere e il blocco navale intervenuto nella primavera del 1916, che aveva aggravato la situazione interna.

Poiché i costi di mantenimento dei prigionieri incidevano in modo rilevante sulle risorse economiche dei paesi di detenzione, in Austria, ma soprattutto in Germania, venne organizzato un efficiente sistema di gestione economica dei militari detenuti, gestione che, violando le norme della convenzione di Ginevra, portò allo sfruttamento dei prigionieri: i lavori forzati e la brutalità del trattamento furono giustificati con la carenza di manodopera determinata dal conflitto.

I soldati italiani vennero inquadrati nelle cosiddette "Compagnie di Lavoro" e costretti a svolgere pesanti attività senza avere il conforto di un vitto ed un trattamento adeguati.

Essi sostituivano la manodopera locale nell'agricoltura, nelle fabbriche – purché non avessero produzione bellica – ed anche in lavori durissimi nelle miniere, sulle strade e lungo le ferrovie.

Intorno a loro trovavano freddezza e ostilità: la propaganda, che nei vari paesi belligeranti rappresentava il nemico con toni violenti, faceva sì che la popolazione e i militari non fossero ben disposti verso antichi alleati divenuti nemici.

Le testimonianze che l'Ateneo ha raccolto, riguardano tre dei più grandi campi di concentramento: due allestiti dagli Austriaci – Braunau am Inn e Mauthausen – e uno dai Tedeschi – Cellelager –, quest'ultimo predisposto nel dicembre del 1917 per ospitare gli ufficiali italiani catturati nei giorni di Caporetto.

Prigionieri degli Austriaci

Il grande lager di Braunau am Inn venne aperto nel novembre del 1915 per accogliere le popolazioni italiane dell'alto Garda e del Trentino, zone attraversate dal fronte.

Il campo era formato da baracche di legno in ciascuna delle quali vivevano accalcate 250 persone, era fornito di cucine in muratura, di un ufficio postale, di un negozio di commestibili, di scuole e di un ospedale formato da otto baracche: le prime quattro erano reparti ordinari mentre le rimanenti erano attrezzate per le malattie infettive, la struttura era diretta da un medico italiano.

Lungo la strada principale si trovavano due grandi stalle in cui venivano tenute le mucche e, poco discosto, le officine, la macelleria e la lavanderia a vapore; infine, al centro di tutto l'accampamento, si ergeva la chiesa con il campanile.

Nel 1916 il campo arrivò ad accogliere 9000 profughi civili, che non disponevano di rifornimenti regolari di cibo anche perché raramente venivano distribuiti pasti rispondenti alle norme stabilite dalle convenzioni internazionali che prevedevano una tazza di caffè nero per colazione, una porzione di minestra (orzo, patate, legumi) sia a pranzo che a cena accompagnata da un pezzo di pane, due volte la settimana era prevista la carne ed una volta polenta e formaggio. La scarsità del cibo distribuito non dipendeva dalla crudeltà dei Comandi austriaci, quanto piuttosto da una generale carenza di risorse alimentari che colpiva anche la popolazione austriaca.

Mancanza di cibo e promiscuità provocarono oltre 700 morti – molti per tubercolosi – tra questi anche numerosi bambini deceduti per gli stenti.

A Braunau, nel marzo del 1918, fu internato Luigi Lazzari che era stato catturato dagli Austriaci a Codroipo il 24 ottobre 1917, il suo compito, molto probabilmente, era quello di lavorare al servizio della gestione del campo.

Da questa località egli scrive alcune cartoline ai genitori tranquillizzandoli sulla sua salute e chiedendo l'invio di qualche pacco con sapone, cibo e capi di biancheria. Anche nelle cartoline inviate in agosto mai accennò alla tubercolosi che lo uccise il 20 ottobre del 1918.

Il lager di Mauthausen, invece, era sorto nel 1914 per ospitare i prigionieri serbi, l'anno successivo divenne campo di smistamento e di detenzione dei prigionieri italiani.

Era costituito da file di baracche, ciascuna delle quali misurava 360 metri quadrati e poteva contenere 250 persone, circondate da reticolati di filo spinato.

Il campo ospitava militari impiegati nei lavori coatti:

> […] era lo stesso e lavorare tutti i giorni di piova o di neve. Ci toccava andare. Si cadeva per terra della fame e i lavori che si faceva chi di falegname, di sarti, di calzolai, di muratori, fabbri e tutti gli altri manovali a portare le assi della stazione delle baracche che stavano costruendo e altri materiali i quali servivano[4].

[4] Dal racconto di Giuseppe Guarzoni disponibile online: http://espresso.repubblica.it/grandeguerra/.

Altri soldati erano impiegati nelle cave da cui si estraeva il granito usato per lastricare le strade di Vienna.

Le loro condizioni di vita sono testimoniate dalla relazione del dottor Francescantonio Michele Daniele, redatta nel 1923 in Ohio dove il Daniele era tornato dopo la guerra.

Scrive il medico:

> Le baracche dei soldati erano fredde, per mancanza di combustibili, luride e bagnate, specie per la stagione (febbraio) e per la pioggia e neve che entravano abbondantemente da centinaia di fori del tetto e delle finestre che erano (e sono ancora) ad una invetriata, quelle degli ufficiali erano migliori, ma ben lungi dall'aspetto di villini.
> Nel 1916 i guardiani bosniaci, croati e soprattutto ungheresi, erano di una ferocia inaudita e si mostravano spietati nel disprezzare, nel maltrattare, nel percuotere gli italiani.
> La punizione, però che più di tutte ha scosso e scuote, ha lasciato e lascia una triste, incancellabile impressione, è quella del palo.
> Consiste in questo: il punito viene legato con fune (per due, tre, quattro ore, a seconda del caso) ad un palo per le caviglie ed i polsi. Le mani sono all'indietro ed al di sopra; i piedi, incrociati al disotto e sollevati dal suolo, in modo che il corpo pendente sporge in avanti formando un semicerchio[5].

A Mauthausen gli uomini ricevevano pane e sbobba per 800 calorie al giorno contro un minimo di 1300 stabilito dalla convenzione di Ginevra per i prigionieri che non lavoravano, mentre per i lavoratori coatti erano previsti pasti per 3000 calorie.

> La carne fresca veniva data solo il giovedì ed, in due altre volte, nella settimana, si dava carne gelata, puzzolente e guasta. I legumi si riducevano a lignee fette di rape; la minestra ad acqua ed amarissima ed ammuffita farina di castagne d'India. Entrando in una baracchetta, trovo dei soldati che pelano, con dell'acqua bollente, dei topi di diverse grandezze. Basti dire che si escogitano diversi mezzi per catturare questi ributtanti roditori che sono alquanto rari, data la scarsezza dei cibi per la loro esistenza![6].

Tra i soldati internati a Mauthausen troviamo Giovanni Battista Trabucco, di lui l'Ateneo conserva un breve scritto, destinato alla moglie, nel quale tra l'altro si legge:

---

[5] La relazione fu pubblicata in Italia nel 1932 con il titolo *Calvario di Guerra*, per i tipi della Alpes editore. Francescoantonio Michele Daniele (Agnone 1879 – Los Angeles 1957) dopo la laurea in medicina si era trasferito negli Stati Uniti, ritornò in Italia nel 1911 e partecipò alla guerra. Fu catturato e internato a Mauthausen. Dopo la liberazione ritornò negli Stati Uniti dove visse fino alla morte.

[6] Francescoantonio Michele Daniele, op. cit.

> Cara Molie vengo a te dandoti notizie dellottimo stato di mia ottima salute e così pure spero di te […] ti raccomando darmi spesso tue notizie e non dimenticarti di spedirmi pachi da casa e con farina o pane tabacco o riso per me tuto è buono e un pezo di sapone […][7].

La richiesta di Giovanni è la stessa che veniva fatta ai familiari da tutti gli internati perché i pacchi e, soprattutto, la posta costituivano gli unici legami con le famiglie lontane, erano segni di affetto che aiutavano a sopportare le angosce della condizione in cui i militari prigionieri si trovavano a vivere.

Durissima per i soldati, la prigionia era meno pesante per gli ufficiali grazie alle regole internazionali che prevedevano minori restrizioni economiche e l'esenzione dal lavoro coatto.

Gli ufficiali riuscivano in qualche modo a sopravvivere con i pacchi che ricevevano e, come vedremo, riuscivano anche a comprare, all'interno del campo, quel po' di cibo che serviva ad integrare il sempre più scarso rancio, accadeva inoltre che tra loro s'instaurassero forme di reciproco sostegno come testimonia il Maggiore Silvio Chiays.

Ferito il 2 agosto del 1915 nella seconda battaglia dell'Isonzo, Chiays fu portato morente in un ospedale austriaco, dove fu curato; fu poi internato a Mauthausen e, l'11 maggio del 1917, fu rimpatriato nell'ambito di uno scambio di prigionieri feriti, inabili alla guerra.

Tra le nazioni in guerra gli scambi di prigionieri erano una consuetudine che riguardava solo i grandi invalidi, gli ammalati terminali e quanti erano inabili al combattimento; le commissioni di guerra austriache comunque si mostravano premurose verso coloro che vantavano conoscenze in Vaticano o verso chi aveva i mezzi per procurarsi, attraverso regalie, il biglietto di ritorno in patria.

A proposito della solidarietà nella prigionia Chiays scrive:

> Un ordine a Mauthausen sanziona la pena di morte, […] ma anche la pianta della prigionia non ha solo spine. Fratellanza, assistenza scambievole creano scene indimenticabili di pietà, di vero amore. Il soldato che arriva dalla trincea, lacero, sfinito, trova il fratello che gli offre di spezzare il pane, un boccone per uno, gli offre da coprirsi, gli dà i denari per il telegramma alla famiglia annunciante la prigionia[8].

---

[7] Ateneo di Scienze Lettere e Arti, Archivio "Fammi Memoria", consultabile online: ateneogrigioverde.piwigo.com.

[8] Dal discorso tenuto dal Generale Chiays al Teatro Sociale di Borgosesia il 2 novembre 1917, Ateneo di Scienze Lettere e Arti di Bergamo, fondo Candiani Puppi. Sulla figura del Generale cfr. Nazzarina Invernizzi Acerbis, Donatella Moltrasio Venier (a cura di), *A tavola con il Generale Chiays e Signora*, Lubrina Editore, Bergamo 2015.

Durante i mesi d'internamento al Maggiore Chiays fu affidata la direzione amministrativa del magazzino viveri, incarico che svolse dimostrando "dignitoso e fermo contegno e seppe con corretta forma farsi autorevole interprete dei diritti e delle giuste esigenze degli ufficiali presso le autorità austriache"[9].

La gestione del campo, come si vede, era affidata a ufficiali italiani che avevano anche il compito di distribuire i buoni, in scellini austriaci, che spettavano agli ufficiali. Secondo la convenzione di Ginevra, infatti, gli ufficiali avevano diritto ad uno stipendio conforme al loro grado; in realtà le norme erano disattese e le somme distribuite erano modeste, tuttavia esse servivano a rendere meno dura la prigionia.

I buoni potevano essere spesi nello spaccio del campo "dove, a prezzo di strozzinaggio, si vendono oggetti più o meno inservibili. Il pesce non era altro che la putrida aringa"[10].

Alcune baracche attrezzate ad ospedale accoglievano, oltre a coloro che si ammalavano nel campo, anche parecchi feriti che, dopo essere stati catturati e curati nelle strutture sanitarie austriache, trascorrevano qui la convalescenza; negli ultimi mesi del conflitto vi furono trasportati anche quei feriti che non trovavano posto negli ospedali vicini al teatro della guerra. Una baracca speciale, inoltre accoglieva gli infettivi.

Tra i soldati convalescenti troviamo il sottotenente Giovanni Zecca. Ferito e fatto prigioniero alla fine del 1916 a Nova Vas, dopo le cure fu internato nel campo ufficiali di Mauthausen. In una delle lettere inviate agli zii a Bergamo, egli racconta le circostanze della sua cattura e si lamenta del cattivo funzionamento della posta:

> Sono passati 4 mesi che sono prigioniero, vi ho scritto due volte due cartoline, ma non avendo ricevuto risposta immagino che siano andate perdute come 50 per 100 della corrispondenza tanto che non so se riceverete questa mia. […] ricordatevi che non si possono scrivere più di 60 righe per lettera. Il mio indirizzo è il solito aggiungendo "prigioniero di guerra a Mauthausen"[11].

Sappiamo che la responsabilità di questo malfunzionamento della posta era da attribuire in gran parte alla decisione delle autorità italiane, determinate a rendere più dura la condizione degli internati isolandoli dalle loro famiglie.

Alla fine del 1917 fu rinchiuso a Mauthausen anche il tenente dell'aviazione Fabiano Venier. Durante la battaglia di Caporetto il suo aereo era stato abbattuto sul greto del Livenza ed egli era stato fatto prigioniero, condotto a Lubiana in un primo tempo, fu poi portato a Mauthausen dove rimase fino alla fine della guerra.

---

[9] Dalla relazione del Colonnello Mario Rivieri, già comandante italiano del campo di Mauthausen, fondo Candiani Puppi cit.

[10] F. M. Daniele, op. cit.

[11] Ateneo di Scienze Lettere e Arti, Archivio "Fammi Memoria", cit.

Prigionieri dei Tedeschi

Il campo di Celle[12], tra i più grandi della Germania, era stato allestito nel 1914 per la detenzione degli ufficiali francesi ed inglesi, nel novembre del 1917 fu sgombrato per accogliere gli ufficiali italiani catturati dopo la rotta di Caporetto.

Il lager era costituito da quattro blocchi di baracche, divisi da due viali ortogonali e circondati da una doppia cintura di filo spinato; all'esterno dei reticolati vi erano l'ospedale e gli alloggi per i militari tedeschi oltre ad un blocco più piccolo occupato da prigionieri di altre nazionalità.

I cappellani abitavano in una baracca vicino alla chiesa, mentre in un recinto a parte c'erano gli alloggi per i militari italiani addetti ai servizi del campo.

Anche in questo campo era in funzione una bottega, la *Kantine*, divisa in due parti: in una si vendeva un po' di tutto, nell'altra alcoolici di pessima qualità. Di notte tutto era illuminato da lampade elettriche montate sui tetti di alcune baracche.

Ogni blocco aveva una cucina in muratura, una baracca adibita a mensa e a sala di lettura, e una baracca-latrina. Il tutto era controllato da un posto di guardia tedesco.

Le baracche, lunghe 20 metri e larghe 7, ospitavano 80 persone circa, all'interno erano divise in due ambienti grandi e due più piccoli riservati agli ufficiali superiori: fino a 4 per stanza.

Ogni ambiente era fornito di una stufa, ma nell'inverno 1917-1918 le stufe delle camerate rimasero spente per mancanza di legna, venivano riscaldate solo le mense. Nel febbraio del 1918 fu permesso agli internati di acquistare nella *Kantine* quel poco di combustibile che veniva messo a loro disposizione.

Come a Mautahusen gli ufficiali, infatti, ricevevano uno stipendio che, detratte le spese sostenute dai tedeschi per il mantenimento, l'illuminazione del campo, il lavaggio delle lenzuola, consisteva in buoni corrispondenti ad 80 marchi. Al primo stipendio furono detratti anche 30 marchi per la bara con l'assicurazione che in caso di mancato uso sarebbero stati restituiti al momento della liberazione.

I buoni permettevano di acquistare, oltre alla legna, un po' di tabacco e di cibo – rape, patate – ed anche carta igienica, spazzolini, rasoi, pentole, bicchieri e giornali, tutto a prezzi altissimi.

Un soldato tedesco aveva aperto nel lager un laboratorio fotografico facendo quattrini a palate.

Nei primi quattro mesi di prigionia – da novembre a febbraio – 3000 ufficiali, 500 soldati e 30 cappellani patirono il freddo e la fame. In Germania mancava il cibo anche per la popolazione civile e mancavano le risorse per

[12] Sul campo di Celle cfr. Rolando Anni; Carlo Perucchetti, *Voci e silenzi di prigionia, Cellelager 1917 – 1918*, Gangemi editore, Roma 2015.

mantenere gli internati ai quali venivano forniti una tazza di caffè, ottenuto con ghiande tostate, e due ciotole di sbobba: acqua calda salata in cui erano state fatte bollire fette di rapa e carote. Completavano la razione giornaliera 250 grammi di un pane costituito per il 9% di farina di frumento alla quale erano stati aggiunti paglia tritata e altri ingredienti non meglio definiti.

In quei mesi invernali morirono 32 persone per tubercolosi e polmonite; nei mesi successivi, con l'arrivo dei pacchi e un clima più mite, il numero dei decessi diminuì. Si calcola che alla fine della prigionia il numero dei morti sia arrivato a 50 per gran parte "aspiranti". Erano così chiamati quei ragazzi – quasi tutti diciannovenni – che avevano frequentato un veloce corso per ufficiali ed erano stati spediti al fronte in attesa della nomina e del grado. Catturati nei giorni di Caporetto, erano stati internati, insieme ai militari di truppa, nei campi di lavoro coatto; qualche mese dopo, in seguito alle pressioni delle autorità italiane, erano stati portati a Celle, ma la loro salute era ormai compromessa per gli stenti patiti.

Se i militari di truppa erano trattati in modo duro, gli ufficiali godevano del rispetto legato al loro grado, rispetto che si manifestava particolarmente durante il trasporto dei morti che venivano seppelliti nel cimitero immerso nel bosco. Il corteo funebre era sempre accompagnato da un picchetto formato da militari tedeschi armati che rendevano gli onori militari al defunto con una scarica a salve al momento dell'inumazione.

Nell'ottobre del 1918, quando ormai le sorti della guerra erano segnate, tra gli ufficiali italiani fu fatta una colletta per erigere un monumento in ricordo dei compagni morti. La cifra raccolta fu più che sufficiente per acquistare una stele marmorea[13] ed il monumento poté essere inaugurato il 10 novembre. (Fig. 1)

Tra gli ufficiali detenuti a Celle c'era il tenente di fanteria Angelo Brembilla, mio nonno, che fu catturato il 24 ottobre 1917 mentre, al comando del III Gruppo Zappatori della brigata Etna, resisteva a Leskovca.

Il suo diario di prigionia è andato perduto, di questa sua esperienza ci sono rimasti solo due taccuini, scritti durante le lunghe ore di prigionia. Nel primo sono registrati in modo meticoloso tutti i pacchi ricevuti: per ognuno è indicato il mittente, il peso e il contenuto; nel secondo è trascritto, nella traduzione italiana, un articolo della Frankfurt Zeitung in cui vengono esposti i fatti di Caporetto dal punto di vista tedesco. Questo scritto è accompagnato dal resoconto degli avvenimenti che, in quel tragico giorno d'ottobre, l'hanno visto protagonista e hanno preceduto la sua resa dopo ore di combattimento[14].

---

[13] La scritta in alto, sul monumento, riprende un verso tratto dalle Bucoliche: *Nos patriae fines et/ dulcia linquimus arva,* più sotto l'epigrafe: *Quos munere functos in acie/non pugnae flexere/non mille domuere labores/atra sed perculit mors/in captivitate/procul ex exoptata patria/hic iacent/italicae gentis heroes*. MCMXVIII.

[14] Il testo della relazione di Angelo Brembilla è pubblicato integralmente in Maria Mencaroni Zoppetti, Nazzarina Invernizzi Acerbis, Laura Bruni Colombi (cura di), *"Fammi memoria" la Grande Guerra dei bergamaschi dagli archivi di famiglia*, Officina dell'Ateneo, Bergamo 2014.

Fig. 1. Monumento in onore dei morti di Cellelager.

L'elenco dei pacchi ricevuti, pur nella sua scarna essenzialità, fornisce alcune interessanti spunti.

Angelo Brembilla ricevette il primo pacco all'inizio di febbraio; sappiamo che solo in quel mese il Governo italiano, cedendo alle pressioni della Croce Rossa Internazionale, del Vaticano e degli stessi alleati, aveva consentito alle famiglie l'invio di pacchi agli ufficiali internati, contro i quali gli Alti Comandi manifestavano un intento punitivo poiché li ritenevano responsabili della sconfitta.

I pacchi arrivavano al campo tramite i comitati nazionali della Croce Rossa ai quali le famiglie li affidavano, ogni spedizione non poteva superare i 5 chili di cibo, 2 chili se si trattava di pane.

Quel primo pacco conteneva 5 chilogrammi di biancheria[15], un tesoro per un uomo che, come tutti i suoi compagni, era stato catturato in battaglia e non aveva altri abiti se non quelli che indossava al fronte quel giorno. Questa mancanza di vestiti e la scarsa pulizia che ne era la conseguenza, costituivano un grave problema; se la biancheria poteva in qualche modo essere lavata, sopportando di rimanere per qualche tempo senza, le divise non potevano essere lasciate anche in considerazione del grande freddo che tormentava quella landa desolata e l'interno delle baracche.

Scarpe e divise diventavano ogni giorno più logore, tanto che gli stessi tedeschi si sentirono in dovere di offrire ai più bisognosi un cappotto o un paio di scarpe di tela con la suola di legno. Di legno e scomodissimi, erano anche gli zoccoli che si potevano acquistare allo spaccio del campo.

Solo il 30 ottobre 1918, a guerra ormai quasi terminata, il nonno ricevette un pacco con una divisa nuova: giubba, pantaloni e scarpe; fino a quel giorno aveva indossato l'uniforme con cui aveva combattuto il 24 ottobre dell'anno precedente.

Alla fine di febbraio arrivò da Bergamo il primo pacco con i viveri: 1 chilo di pasta, 1 chilo di riso, 20 dadi Maggi, ½ chilo si formaggio, 1 salame, cioccolato. L'invio di salame, formaggio e cioccolato fu presto sospeso dalla famiglia perché questi alimenti erano oggetto di furto da parte del personale tedesco addetto alla consegna.

Furti avvenivano anche nelle baracche perché la fame mordeva e non tutti avevano la possibilità di ricevere aiuti da casa, vuoi perché le famiglie erano prive di mezzi, vuoi perché i parenti si trovavano in zone occupate o poste sulla linea del fronte.

Fino alla fine di aprile, inoltre, l'invio dei pacchi continuava ad essere rallentato dalle autorità italiane attraverso numerosi ostacoli burocratici: per spedire gli aiuti la famiglia doveva procurarsi una serie di permessi compreso un tesserino, rilasciato dai carabinieri, dal quale risultava che il destinatario non era un disertore.

[15] Il pacco, arrivato il 9 febbraio, conteneva 2 camicie, 2 paia di mutande, 1 maglia, 12 fazzoletti, 6 paia di calze, 1 pezzo di sapone, 1 pipa e un po' di tabacco.

Alla fine di marzo arrivò ad Angelo Brembilla un secondo pacco e un terzo[16] giunse alla fine del mese successivo; solo a maggio la situazione migliorò e, oltre ai pacchi inviati dalle famiglie, ad ogni internato arrivarono dalla sede svizzera della Croce Rossa due pacchi da 2 chili con scatolette di carne e dadi.

A giugno la famiglia del nonno riuscì a procurarsi una tessera per "il pacco pane", tessera che, per 8 lire, garantiva l'invio ad ogni prigioniero di 6 chili di pane al mese in tre pacchi di 2 chili ciascuno; l'abbonamento doveva essere sottoscritto presso una delle "Sezioni Pane" istituite dalla Croce Rossa Italiana nelle principali città tra cui Milano da cui Bergamo dipendeva.

L'arrivo dei pacchi – otto al mese – fu regolare fino ai primi giorni di novembre[17] quando una serie di avvenimenti, di cui parleremo in seguito, cambiò completamente la situazione.

Oltre alla fame e al freddo anche la noia contribuiva a rendere difficile la vita nel campo e per vincerla nacquero molte iniziative come corsi di tedesco, conferenze, concerti, spettacoli teatrali; furono pubblicati due giornali: *L'Organo*, diretto da Giuseppe Sciaino, e *L'Attesa*, diretto da Guido Sironi.

Tutte queste attività furono rese possibili dalla presenza di numerosi intellettuali tra i quali il capitano Giuseppe Denti, maestro di scuola, musicista e pittore dilettante, che con le sue iniziative animò la vita del campo. Dato che tra gli ufficiali e i soldati prigionieri c'erano musicisti, dilettanti e professionisti, già dal dicembre 1917 Denti poté realizzare, con il loro aiuto, il singolare progetto della "orchestra del lager" di cui divenne il pianista oltre che direttore del coro.

Per questa orchestra organizzò concerti e scrisse ogni mese una nuova composizione, infine trascrisse e adattò varie opere agli organici strumentali del momento. Denti, inoltre, collaborò all'organizzazione della biblioteca del Blocco C.

Il suo impegno è testimoniato dal suo archivio personale[18]: i taccuini nei quali documenta la sua attività musicale, fornendo un elenco ed una succinta analisi delle sue composizioni, le lettere, le fotografie e la preziosa documentazione pittorica che illustra la vita nel lager.

Come Denti anche il pittore Francesco Nonni consegnò al disegno[19] il compito di raccontare l'esperienza della prigionia, mentre Bonaventura

[16] 27 marzo, pacco da 2 chili: pasta, sigarette, 1 scatoletta di carne, 1 scatola di piselli, 1 panetto di burro, 2 scatolette di alici, 1 scatoletta con mortadella. Il giorno successivo arrivò un pacco di gallette. 25 aprile, pacco da 5 chili: castagne, fichi, farina gialla, riso, tabacco, sapone. Questi alimenti compaiono, più o meno, in tutti i pacchi successivi.

[17] L'ultimo pacco è del 2 novembre 1918: riso, pasta, farina gialla, 1 scatoletta; il giorno precedente era arrivato l'ultimo "pacco pane".

[18] Giuseppe Denti, *Siamo qui come le foglie*, *Lettere, immagini e note dal fronte e dalla prigionia. 1915-1918,* a cura di Rolando Anni, Grafo edizioni, Brescia 1997.

[19] Francesco Nonni, *Cellelager, disegni di Francesco Nonni*, prefazione di Bonaventura Tecchi, ed. Montanari, Faenza 1919.

Tecchi[20] e Carlo Emilio Gadda[21] raccontarono la loro esperienza a Celle in due opere che furono pubblicate negli ultimi decenni del Novecento e che furono accolte più come saggi narrativi che come documenti storici.

Infine Ugo Betti, drammaturgo e poeta, nel 1922 pubblicò una raccolta di trentanove poesie che aveva iniziato a scrivere nel lager[22].

Con la collaborazione dello sceneggiatore e drammaturgo Alberto Casella, che produceva i testi teatrali e i libretti destinati alle composizioni musicali, Denti organizzò anche numerosi spettacoli che ebbero un grande successo tanto che nacquero diversi gruppi teatrali, ciascuno dei quali faceva a gara per superare gli altri, come testimonia Gadda:

> 31 luglio – I maggiorenti di ciascun Blocco, colonnelli, maggiori, pezzi grossi, fanno picca per accalappiarsi gli ufficiali che possono servire di lustro al proprio Blocco. […] Nel Blocco A danno una rivista umoristica con sessanta personaggi. Al Blocco B c'è una buona orchestra; al D hanno dato delle produzioni di bozzetti ferravilliani. Il nostro Blocco, più attivo forse, ha una buona orchestrina (buona per modo di dire), e l'attività drammatica è notevole[23].

Il Comando tedesco accolse con favore l'iniziativa e permise che le baracche delle mense fossero trasformate in sale per spettacoli.

Durante la guerra ricopriva l'incarico di Nunzio apostolico in Germania Eugenio Pacelli, futuro Pio XII, il quale ottenne di visitare i campi di prigionia riservati agli ufficiali italiani, pur rispettando la linea politica di equidistanza fra i belligeranti scelta dal Vaticano.

Il 20 settembre 1918, dunque, Monsignor Pacelli fece visita al campo di Celle, accompagnato dal cappellano tedesco e da un lungo corteo di ufficiali del Reich. Tenne agli italiani una predica sul valore della sofferenza e della rassegnazione e fu interrotto da applausi quando riconobbe che gli internati avevano fatto il loro dovere sui campi di battaglia.

Egli annunziò che a ciascuno sarebbe arrivato un pacco di viveri offerto dal Papa tramite la Croce Rossa e promise che il Vaticano avrebbe trattato con le autorità tedesche l'acquisto della legna da ardere per l'inverno.

Gadda osserva che la sua voce era "fredda, acuta, il tono untuoso e calcolato, il discorso sembrava preparato", ma nonostante ciò egli ne restò commosso.

Conclusa la visita Pacelli stese, per il Vaticano, una relazione sottolineando come gli Italiani si sentissero abbandonati dalla loro Patria, umiliati e depressi di fronte ai prigionieri delle altre nazioni assistiti dai loro governi, evidenziava poi come molti internati non avessero aiuto di sorta perché le famiglie non erano in grado di fornirlo loro.

---

[20] Bonaventura Tecchi, *Baracca 15 C*, Bompiani, Milano 1962.

[21] Carlo Emilio Gadda, *Giornale di Guerra e di Prigionia*, Garzanti, Milano 1991. Due dei taccuini erano stati pubblicati nel 1955.

[22] Ugo Betti, *Il re pensieroso*, Fratelli Treves, Milano 1922.

[23] C. E. Gadda, op. cit.

Attraverso il Nunzio apostolico il Generale Fochetti, comandante del campo, chiese che venisse comunicato al Governo italiano che era urgente rimpatriare i malati di tubercolosi e inviare al campo uniformi e calzature, indispensabili per affrontare l'inverno imminente.

Il pacco donato dal Papa arrivò a Celle un mese dopo fornendo ad ognuno 2 chili di viveri tra scatolette, farina di ceci, cioccolato, riso e dadi per brodo, secondo quanto registra Angelo Brembilla nel suo taccuino, mentre non sappiamo se l'invio della divisa, a cui abbiamo accennato, sia avvenuto su pressione del Vaticano in seguito alla relazione inviata dal Nunzio apostolico.

Rimasero senza conclusione, invece, le trattative per l'acquisto della legna perché ormai gli eventi stavano determinando l'esito della guerra.

Ai primi di novembre nella regione di Hannover scoppia la rivoluzione. Nascono i "Comitati di Soldati e Operai", che assumono il potere anche a Celle, spariscono dal lager, improvvisamente, tutti gli ufficiali tedeschi, restano solo i soldati. Preoccupati per la situazione, gli ufficiali italiani chiedono che rimangano almeno le sentinelle per garantire la loro incolumità.

L'11 novembre i rivoluzionari prendono il comando del campo e issano sui pennoni la bandiera rossa. Da questo momento il lager resta aperto e dalle 8 alle 20 è possibile recarsi in città nel vano tentativo di acquistare del cibo.

I membri del Comitato assicurano che i pacchi saranno regolarmente distribuiti, ma lettere e pacchi non arrivano più perché la Croce Rossa, ritenendo imminente il rimpatrio degli Italiani, li ha respinti al mittente. Gli internati sono, pertanto, liberi e affamati poiché i tedeschi non forniscono altro che una scodella di sbobba e una fetta di pane a mezzogiorno.

Per fortuna nel blocco in cui erano rinchiusi gli Inglesi, ormai rimpatriati, continuano ad arrivare i pacchi il cui contenuto viene requisito dagli Italiani e distribuito.

Fame e freddo accompagnano quindi gli ex internati abbandonati a loro stessi; questa condizione dura fino al 20 dicembre quando, finalmente, il governo italiano si preoccupa di organizzare i treni per il rimpatrio. L'ultimo scaglione lascia Celle il 1 gennaio 1919.

Angelo Brembilla lasciò Celle il 30 dicembre, il 31 la tradotta sulla quale viaggiava, lo portò direttamente dalla Germania al "Centro di Raccolta Ufficiali ex prigionieri di guerra" di Livorno, un campo di concentramento italiano, allestito in origine per accogliere i prigionieri austriaci, che alla fine di dicembre del 1918 era stato destinato alla detenzione di tutti gli ufficiali italiani reduci da Cellelager.

Il Comando Supremo, nella persona del generale Armando Diaz, infatti, ordinava:

> Art. 1 – Il militare di qualsiasi grado, comunque liberato dalla prigionia di guerra, deve entro 24 ore dal momento in cui entri nel territori del Regno o in quello occupato dal R. Esercito, presentarsi ad una autorità militare qualunque per essere avviato ai centri di raccolta di Castelfranco Emilia, Grossolengo, Rivergaro, Ancona, Bari.

> […]
> Art. 3 – L'infrazione agli obblighi sanciti negli articoli precedenti è considerata diserzione e punita con la pena indicata dell'art. 145 seconda parte del Codice Penale Militare.

L'accusa nei confronti dei renitenti era quella di diserzione e tutti coloro che li avessero aiutati con cibo e vestiti sarebbero stati accusati di favoreggiamento.

Migliaia di reduci, stremati dagli stenti, dalle malattie e dal lavoro coatto, vennero dunque concentrati in campi appositi per essere interrogati su quello che avevano vissuto e sui loro possibili contatti con le idee rivoluzionarie che percorrevano l'Europa.

La promiscuità in cui questi uomini malnutriti furono costretti a vivere, li rese facile preda dell'epidemia d'influenza "spagnola" che infuriava in quei giorni con estrema virulenza, causando un numero molto alto di morti. Alla malattia e alla nuova condizione di prigionieri in patria, costretti a difendersi da un'accusa infamante, si aggiunse il dolore per la lontananza dalle famiglie,

> dopo anni di privazioni subite in guerra e in prigionia, i soldati e gli ufficiali che erano stati catturati andavano interrogati, al fine di accertare le cause della loro cattura e di sottoporli agli eventuali procedimenti penali. Questa necessità divenne prioritaria rispetto all'urgenza di curarli, sfamarli e rivestirli dopo anni di privazioni patite in guerra e nei campi di concentramento austro-tedeschi[24].

Per il tenente Brembilla, per fortuna, l'internamento durò poco: egli lasciò Livorno il 6 gennaio 1919 per raggiungere Bergamo, dove trascorse due settimane di licenza prima di essere mandato a Trieste, in zona di armistizio, con il compito di coordinare il rientro dei profughi.

Il 3 ottobre 1919 venne congedato con il grado di capitano e due medaglie al valore: una d'argento, guadagnata durante la quarta battaglia dell'Isonzo in cui era stato gravemente ferito, e una di bronzo per la resistenza opposta al nemico il 24 ottobre 1917, a Leskovca[25].

Prigionieri degli Italiani

Negli anni della Grande Guerra furono detenuti in Italia molti soldati austro-ungarici: 80.000 fino al 1917, 180.000 fino all'ottobre 1918 e oltre 400.000 ai primi di novembre del 1918, quando fu firmato l'armistizio[26].

---

[24] Fabio Montella, *1918 prigionieri italiani in Emilia. I campi di concentramento per i militari italiani liberati dal nemico alla fine della Grande Guerra*, Il Fiorino, Modena, 2008.

[25] Notizie tratte dallo "Stato di Servizio" di Angelo Brembilla.

[26] Alessandro Tortaro, *La prigionia di guerra in Italia 1915-1918*, Mursia, Milano 2004. Cfr. anche A. Tortaro, *Prigionieri degli Italiani*, in Mario Isnenghi, Daniele Ceschin (a cura di) *Gli Italiani in guerra*, vol. III, Utet, Torino 2008.

Per loro furono allestiti campi di concentramento – baraccamenti e tendopoli – in Piemonte, Emilia, Toscana, nell'Italia Centrale e nelle isole, in particolare in Sardegna, dove vennero concentrati anche i civili austriaci che abitavano in terra italiana.

Le condizioni della detenzione non erano molto diverse da quelle in cui vivevano i prigionieri italiani in Austria, ma la mortalità fu inferiore. Il numero maggiore di morti si verificò all'Asinara, dove erano stati portati 24.000 soldati austriaci: nel gennaio del 1916 una violentissima epidemia di colera e la mancanza di assistenza provocarono 7.000 morti, fino a 200 al giorno.

Nei primi mesi di guerra i campi ospitavano contemporaneamente prigionieri appartenenti alle diverse nazioni che componevano l'Impero austro-ungarico, in seguito, per favorire le diserzioni e creare reparti speciali da inviare a supporto del fronte italiano, essi furono divisi secondo la nazionalità, questo trattamento, tuttavia, non riguardò Croati e Serbi che furono sempre considerati ostili. In seguito, in accordo con il Governo provvisorio ceco che si era formato a Parigi, agli inizi del 1918 fu costituita la "Legione ceca", addestrata da ufficiali italiani nei campi abruzzesi di Fonte d'Amore e Avezzano.

Su pressante richiesta dei proprietari terrieri e degli industriali, dal giugno 1916 i soldati austriaci furono impiegati come forza lavoro coatta. Organizzati in gruppi di cento, furono utilizzati come braccianti, soprattutto al Sud, come taglialegna nei boschi delle Alpi e degli Appennini. Nei mesi successivi molti di loro furono mandati a lavorare nelle miniere, nelle Ferrovie dello Stato, impiegati in lavori di manutenzione delle infrastrutture, e nelle industrie, tra le quali l'Ansaldo. Tutti i lavoratori coatti ricevevano uno stipendio mensile corrispondente al salario minimo della categoria ed erano sufficientemente nutriti.

Alla fine delle ostilità, mentre i lavoratori coatti rimasero nel luogo di lavoro fino al rimpatrio, la situazione in cui si trovarono i 300.000 prigionieri catturati nei giorni della battaglia di Vittorio Veneto, fu drammatica. Liberati dopo l'armistizio senza alcuna tutela, vagarono, in preda alla fame, tra una popolazione resa ostile dalla propaganda e dalle privazioni fino all'inverno del 1919. Tubercolosi e "spagnola" li falcidiarono provocando oltre 40.000 morti, la quasi totalità dei prigionieri austro-ungarici deceduti in Italia [27].

Possiamo dire che l'odissea dei militari e dei civili internati nei campi di concentramento sparsi per l'Europa, sia finita definitivamente solo nel gennaio del 1920, mentre nuovi problemi si profilavano all'orizzonte.

[27] R. Anni, C. Parucchetti, op. cit.

LAURA SERRA PERANI

IL CAMPO DI PRIGIONIA DI FONTE D'AMORE. LA LEGIONE CECOSLOVACCA E I DESTINI INCROCIATI DI SILVIO CHIAYS E REGOLO SERRA

Ateneo – 21 febbraio 2018

Nell'archivio "Fammi memoria!", realizzato on line dall'Ateneo di Scienze Lettere e Arti raccogliendo documenti e immagini relativi al periodo della prima guerra mondiale,[1] destano interesse le testimonianze di due militari italiani, il generale Silvio Chiays e il tenente Regolo Serra, i quali, nello stesso periodo, sono stati assegnati al campo di prigionia di Fonte d'Amore, campo di raccolta dei prigionieri cechi e slovacchi e del loro addestramento per far parte dell'armata di volontari cecoslovacchi.

La documentazione fotografica messa a disposizione dell'Ateneo dalle famiglie che discendono dai due ufficiali[2] racconta la vita dei prigionieri nel campo di concentramento, fissa in molti ritratti i volti di tanti prigionieri, testimonia i legami di amicizia instaurati con alcuni degli ufficiali italiani e boemi presenti nel campo. Alcune fotografie che documentano avvenimenti particolari e importanti sono state conservate da entrambi ad ulteriore rafforzamento della testimonianza e della memoria.[3]

I campi di prigionia per i soldati austro-ungarici furono allestiti nell'estate del 1915 in varie località italiane, fra le quali Avezzano e Fonte d'Amore (Sulmona), entrambe nella provincia dell'Aquila; al campo di Fonte d'Amore, destinato ad accogliere fino a diecimila prigionieri, furono assegnati dall'inizio del 1916 i prigionieri cechi e slovacchi (Fig. 1).

Le loro condizioni di vita non erano diverse da quelle imposte negli altri 108 campi di prigionia sparsi in Italia, dove i prigionieri venivano assoggettati ad uno stretto regime di sorveglianza; potevano corrispondere con le famiglie, ma le lettere erano sottoposte a censura; ricevevano una diaria gior-

[1] L'archivio digitale "*Fammi memoria"…la Grande Guerra dei bergamaschi negli archivi di famiglia*, è consultabile all'indirizzo: http://ateneogrigioverde.piwigo.com

[2] Silvio Chiays (1869-1930), di origine piemontese, alla fine delle guerra, nel 1922 sposerà la bergamasca Maria Quarengo e si trasferirà a Bergamo. Regolo Serra (1881-1941) a partire dal 1919 vivrà per lunghi periodi a Branzi, in Val Brembana, dove parteciperà con la propria impresa edile alla costruzione di molte dighe dell'alta valle e di condotte d'acqua, per l'alimentazione delle centrali idroelettriche. Le fotografie di Silvio Chiays e di Regolo Serra sono raccolte nell'archivio digitale "*Fammi memoria*".

[3] Alcune delle immagini dell'archivio "*Fammi memoria*" sono state esposte nella mostra organizzata dal comune di Sulmona il 10 marzo 2016. Per un approfondimento si rimanda al sito web http://www.buongiornoslovacchia.sk/index.php/archives/62886 (ultima consultazione novembre 2018).

Fig. 1. Il campo di prigionia di Fonte d'Amore, frazione di Sulmona.

naliera che era convertita in buoni da spendere nello spaccio del campo; ricevevano la razione viveri dei reparti territoriali dell'esercito. Per sopperire alla penuria di manodopera agricola, alcuni dei prigionieri venivano impiegati per svolgere lavori all'esterno del campo. Dai dati ufficiali risulta che circa 80000 prigionieri erano impiegati in lavori agricoli, di manutenzione stradale e ferroviaria, di rimboschimento e nelle miniere.[4]

Un trattamento in parte diverso da quello degli altri prigionieri austro-ungarici fu riservato ai soldati provenienti dai paesi oppressi dal dominio asburgico: cechi, slovacchi, rumeni, jugoslavi e polacchi, ai quali era indirizzata un'attività di propaganda con lo scopo di risvegliare e incentivare lo spirito nazionalista di ribellione al dominio austriaco. A questi prigionieri, nei campi erano riservate mense e baraccamenti separati e una certa libertà di movimento; a volte erano impiegati come interpreti e traduttori all'interno dei comandi militari. All'inizio del 1918 i prigionieri cechi e slovacchi furono coinvolti in un'intensa campagna di reclutamento volontario.

Dal 1917, infatti, la creazione a Parigi del "Consiglio Nazionale dei paesi Cecoslovacchi" – governo rivoluzionario costituito dai fautori dell'indipendenza della Cecoslovacchia dal domino austriaco – aveva portato alla stipula di accordi con i governi di Francia e Russia affinché i prigionieri volonta-

[4] Per un approfondimento si vedano gli atti del convegno storico svoltosi a Roma nel 2015: http://www.academia.edu/26447600/Convegno_storico_La_Legione_cecoslovacca_in_Italia_e_la_Grande_Guerra_(ultima consultazione novembre 2018)

ri potessero combattere a fianco dei soldati dell'Intesa. La consapevolezza che solo in questo modo il governo rivoluzionario ceco avrebbe potuto, una volta finita la guerra, partecipare al tavolo dei vincitori e ottenere la propria indipendenza, portò il rappresentante del Consiglio nazionale cecoslovacco Milan Rastislav Štefánik (1880-1919) – uno dei Padri fondatori dello stato indipendente cecoslovacco, insieme a Tomas Masaryk (1850 – 1937) che ne fu il primo presidente – a intessere intense azioni diplomatiche che favorissero un accordo in tal senso.

Al contrario della Francia, che impiegò soldati cecoslovacchi nella Legione straniera e della Russia, il governo italiano non fu in un primo tempo favorevole ad accogliere queste richieste, per ragioni di opportunità politica che da un lato vedeva con sfavore la nascita di stati indipendenti come la Iugoslavia, e dall'altra nutriva mire di dominio territoriale. Solo dopo la disfatta di Caporetto, nell'ottobre del 1917, il governo italiano acconsentì all'impiego dei prigionieri cecoslovacchi in gruppi di lavoro disarmati, fuori dalle operazioni belliche, di supporto ai soldati italiani, per la costruzione delle linee di difesa. La divisa era quella da campo della fanteria italiana, con nastro bianco – rosso sulla manica sinistra della giubba e sul berretto.

L'atteggiamento del governo italiano cambiò dopo il congresso dei popoli oppressi dall'Austria-Ungheria che si tenne a Roma dal 8 al 10 aprile 1918. Parteciparono al congresso i rappresentanti italiani, francesi, rumeni, slavi meridionali, polacchi, cechi e slovacchi. Il congresso sancì il diritto all'autodeterminazione dei popoli e all'indipendenza economica e politica, riconoscendo ufficialmente il Consiglio nazionale cecoslovacco come governo del futuro stato indipendente.

Successivamente al congresso, il 21 Aprile 1918, il Presidente del Consiglio Vittorio Emanuele Orlando firmò, insieme al generale Štefánik, la convenzione che permetteva la costituzione di un Corpo militare cecoslovacco sul territorio italiano. "Il Governo Reale Italiano riconosce l'esistenza di un Esercito Czeco – Slovacco unico ed autonomo, posto dal punto di vista nazionale, politico, giuridico, sotto l'autorità del Consiglio Nazionale dei Paesi Czeco – Slovacchi [...]" e "questo esercito combatterà [...], contro gli Imperi Centrali, nemici dell'Intesa [...]".

Secondo gli accordi venne inizialmente formata una divisione di fanteria (la VI divisione di fanteria alpina), con relativo deposito e magazzino centrale, con una forza di 350 ufficiali e 12.500 sottufficiali e uomini di truppa. La divisione era composta da 2 brigate (11° e 12°), 4 reggimenti (31°-32°-33°-34°), ognuno formato da tre battaglioni che comprendevano le diverse compagnie. L'amministrazione interna, i comandanti di compagnie, di battaglione e di brigata erano ufficiali italiani. Di nazionalità ceca e slovacca erano i sottufficiali e i comandanti dei plotoni.

Dopo la firma della convenzione, nei campi di prigionia si iniziò una campagna di propaganda per raccogliere le adesioni volontarie alla legione e si cominciò l'addestramento dei soldati.

Fig. 2. Il sottotenente Regolo Serra con la divisa della divisione cecoslovacca.

Fig. 3. Il comandante del campo di Fonte d'Amore generale Silvio Chiays. La fotografia è fra quelle conservate da Regolo Serra.

Le vicende storiche si intrecciano con quelle personali del tenente Regolo Serra e del Generale Silvio Chiajs.

Il sottotenente Regolo Serra (Fig. 2) fu trasferito nel maggio del 1918 al campo di prigionia di Fonte d'Amore; nel distretto di Siracusa da cui proveniva, aveva avuto il compito di addestrare le reclute ai lavori di trinceramento, grazie alla sua esperienza di costruttore di infrastrutture stradali e ferroviarie maturata prima di essere richiamato. Anche nel campo di Fonte d'Amore i suoi compiti sono analoghi: era necessario addestrare i futuri soldati dell'armata cecoslovacca.

Il campo, infatti, era stato scelto come "deposito" per il reclutamento, l'addestramento e lo smistamento dei prigionieri cechi e slovacchi che avrebbero dichiarato la propria lealtà alla causa nazionale per l'indipendenza della propria patria, pur conservando alcuni settori per gli altri internati comuni. Durante l'estate del 1918, a Sulmona fu censita la presenza di circa 7700 prigionieri; tra questi, secondo quanto afferma il comandante del campo, nell'agosto del 1918, 1006 prigionieri decisero di arruolarsi nell'Armata Cecoslovacca.

In una delle lettere indirizzate alla moglie, il 27 giugno Regolo Serra scriveva: "Il Comandante del campo è cambiato ed è stato sostituito da un Colonnello rimpatriato dall'Austria dove è stato prigioniero 22 mesi". Si tratta del Colonnello Silvio Chiays (Fig. 3) che, secondo i documenti in pos-

sesso della famiglia,[5] fu ferito e internato nel campo di Dachau in Germania. In una nota redatta dal generale Graziani, comandante della legione cecoslovacca, si legge: "come comandante del campo egli si adoperò per mantenere vivo il sentimento patriottico e per affratellare gli Ufficiali Czechi e Italiani nella nobile opera di educazione morale nazionale dei militari ivi concentrati".

La documentazione fotografica raccolta da entrambi gli ufficiali Chiays e Serra[6] e le loro lettere personali testimoniano momenti importanti della vita al campo: la visita, ad esempio, del capitano Ján Šeba, rappresentante del generale Štefánik, il cui compito era presiedere alla cerimonia del giuramento di fedeltà come "militare dell'Esercito Nazionale Czeco-Slovacco per il popolo Czeco-Slovacco", e autenticare le firme dei volontari (Figg. 4-5); le nuove divise da "alpino cecoslovacco" giunte al campo nel luglio del 1918, come scrive Serra alla moglie; l'esistenza di attività di manutenzione affidate a prigionieri falegnami e muratori immortalati in foto di gruppo davanti alle baracche-laboratorio; ma anche attività ricreative come testimonia la fotografia della banda musicale composta dai prigionieri (Fig. 6), o la festa per la ricorrenza di San Venceslao, patrono dei Boemi, il 28 settembre (Fig. 7).

L'epidemia di enterocolite e di polmonite, che ha colpito il campo nel settembre del 1918, è citata da Serra in una lettera alla moglie in cui si legge: "Facciamo di tutto per combattere questa epidemia che ha colpito soldati e ufficiali. Non c'è più posto negli ospedali. Qui ci sono circa 7000 uomini e dunque occorre fare molta attenzione." Secondo i dati ufficiali, nell'infermeria del campo morirono ben 389 soldati.

Alcune fotografie immortalano la partenza dal campo dei soldati cecoslovacchi, concluso l'addestramento, per le zone del fronte (Fig. 8). Dalla fine di maggio, infatti, dopo la consegna avvenuta a Roma davanti all'Altare della Patria della Bandiera di guerra, i reparti lasciarono i campi di addestramento per essere schierati sui Monti Berici (Vicenza), alle dipendenze del XXII Corpo d'Armata. Nel giugno 1918 le unità cecoslovacche parteciparono all'ultima battaglia difensiva italiana sul Piave, nota come Battaglia del Solstizio. Il 31° reggimento prese parte ai combattimenti di Doss Alto e il 33° reggimento sul Montello, con 101 feriti e 18 dispersi, 62 morti, dei quali 11 giustiziati come disertori dagli austro-ungarici nei pressi di Oderzo. La battaglia di Doss Alto, in particolare, ebbe un grande risalto e contribuì decisamente al rafforzamento dell'immagine dei soldati cecoslovacchi come combattenti alleati.

Il 22 ottobre 1918 si compirono a Praga i primi atti di indipendenza del Cechi dalla monarchia austro-ungarica culminati l'8 novembre con il giuramento del primo reggimento cecoslovacco costituto da volontari e militari locali.

---

[5] Nazzarina Invernizzi, Donatella Moltrasio (a cura di), *A tavola con il generale Chiays e Signora*, Lubrina Editore, Bergamo 2015.

[6] Si veda la nota 2.

Fig. 4. Prigionieri del campo schierati per il giuramento come militare dell'Esercito Nazionale Czeco-Slovacco.

Fig. 5. Sfilata dei volontari dopo il giuramento.

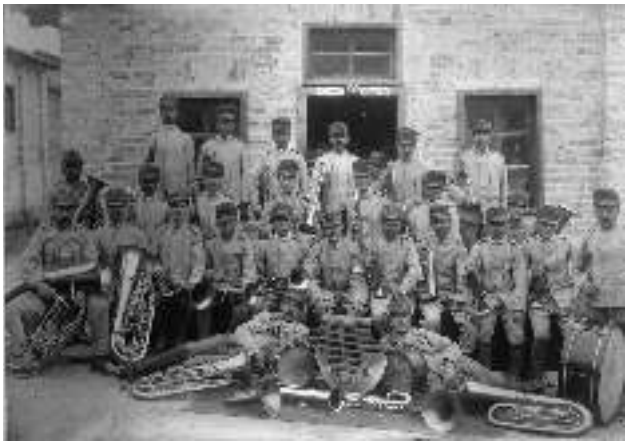


Fig. 6. La banda composta dai prigionieri di Fonte d'Amore.

Fig. 7. L'immagine è stata scattata al campo il 28 settembre durante la festa di San Venceslao, patrono dei Boemi. La fotografia che ritrae sulla sinistra in primo piano l'ufficiale Regolo Serra, fa parte dell'album di Silvio Chiays.

Fig. 8. Partenza dal campo al termine dell'addestramento verso i luoghi di guerra.

Fig. 9. Telegramma di conferimento al tenente Regolo Serra della medaglia rivoluzionaria cecoslovacca.

In Italia, dopo la firma dell'armistizio con l'Austria il 3 novembre 1918, che sanciva di fatto la fine della guerra, seguì un periodo di raccolta e smistamento dei prigionieri provenienti dai vari campi. Il sottotenente Regolo Serra fu trasferito al campo di prigionia di Avezzano, dal quale scrisse alla moglie che entro pochi giorni sarebbero partiti 1500 prigionieri per Gallarate, centro di smistamento per il rimpatrio.

Le unità cecoslovacche che si erano costituite in Italia furono riorganizzate a Padova secondo lo schema dell'esercito italiano, dando vita al corpo d'armata cecoslovacco formato da 20000 uomini.

L'8 dicembre l'esercito sfilò a Padova davanti al re d'Italia e ricevette le proprie bandiere; alla fine dell'anno iniziò il trasferimento in patria; il comando fu affidato agli ufficiali italiani che, all'arrivo a Praga, passarono le consegne agli ufficiali cecoslovacchi.

La medaglia rivoluzionaria cecoslovacca fu conferita al generale Silvio Chiays e al tenente Regolo Serra poco dopo il suo congedo, avvenuto il 26 marzo 1919; per entrambi le motivazioni riportate nei documenti ufficiali sono i meriti acquisiti in occasione della formazione dell'Armata Cecoslovacca in Italia (Fig. 9).

MONICA RESMINI

COSTRUIRE PER LA GUERRA: BARACCHE, RICOVERI, OSPEDALI, "CASINI"[1]

Ateneo – 28 febbraio 2018

> Perché ho voluto narrare così minutamente queste sciocchezze? Perché saranno interessanti da qui a trent'anni. […] In questo libro […] sono contenute molte notizie di piccole cose, tanto più importanti in quanto sfuggiranno alla Storia.[2]

Secondo le previsioni di tutti i paesi coinvolti, la Prima Guerra Mondiale avrebbe dovuto essere di breve durata, invece, il conflitto scatenatosi nel 1914 già l'anno successivo si rivelò l'opposto, trasformandosi in una guerra logorante sia dal punto di vista fisico che psicologico. I soldati erano costantemente messi sotto pressione durante i combattimenti e durante le lunghe pause, quando era la noia a sopraffare. Una guerra devastante anche dal punto di vista delle perdite umane. Le battaglie tra artiglieria e masse di fanti lanciate contro le linee avversarie, causarono una vera e propria carneficina, tanto da far parlare della scomparsa di un'intera generazione[3].

Presupposto ed esito di questi scontri tra fattore umano e fattore tecnologico, sono gli innumerevoli segni lasciati sul territorio: una fitta rete di strade militari e mulattiere che collegavano forti, trincee, postazioni blindate, caverne, gallerie, alloggi per le truppe, magazzini.

Un articolato apparato di strutture che, per quanto riguarda il fronte italiano, si estendeva prevalentemente sull'arco alpino, a quote che talvolta superavano i 3000 metri, costringendo ad adattarsi alla situazione orografica e morfologica, sfruttando i rilievi e gli avvallamenti naturali, là dove il terreno era particolarmente ostile e duro da lavorare. Esigenze tattiche e la necessità di proteggere uomini e artiglierie, portarono alla creazione di complessi sistemi scavati nella roccia o nel sottosuolo "architetture poste al confine tra il geologico e il geografico"[4].

---

[1] Il presente contributo costituisce una rielaborazione e integrazione del precedente: Monica Resmini, *News from the battlefront. Notizie dal fronte*, in Michela Bassanelli, Gennaro Postiglione (a cura di), *Re-enacting the past. Museography for Conflicts Archaeology*, Siracusa 2013, pp. 214-229.

[2] Carlo Emilio Gadda, *Giornale di guerra e di prigionia con il "Diario di Caporetto",* Milano 2002, pp. 145, 218.

[3] Jean-Pascal Saudagne, *Chemins de mémoire 14-18*, Rennes 2008, p. 8.

[4] Giulio Padovani, *I bunker dell'Atlantikwall nuovi testimoni di pace*, "Ananke", 47, 2006, p. 70.

L'importanza e il valore culturale delle testimonianze materiali della Grande Guerra sono ampiamente riconosciuti. Si tratta di un patrimonio storico nel quale è compresa anche una significativa componente immateriale: documenti, diari, lettere, fotografie, filmati. Un'eredità culturale densa e stimolante, costituita dai saperi e dalle conoscenze di chi ha costruito questa complicata macchina[5].

"Il patrimonio materiale, senza quello immateriale, è una buccia, o è materia inerte, sono oggetti ma non cose"[6].

Le tracce fisiche della guerra non ci restituiscono i sentimenti di paura legati alla battaglia, l'odore della morte, i disagi della convivenza forzata all'interno degli spazi ristretti delle trincee e dei ricoveri, "l'esperienza della guerra, di qualunque guerra è accessibile soltanto a quelli che l'hanno vissuta"[7], come ricorda anche Emilio Lussu: "La verità vera l'avevamo solo noi, di fronte ai nostri occhi"[8].

Un'accurata conoscenza delle testimonianze della Grande Guerra non può prescindere da analisi finalizzate al recupero della genesi e del carattere reali di questi manufatti. Attraverso i documenti archivistici e le fonti orali si possono esaminare e far emergere, gli aspetti del rapporto tra le esigenze tattico-strategiche del conflitto e il sapere tecnico materiale che dà loro sostanza e forma.

Come ribadito in un convegno tenutosi a Colico nel 2011, "gli studi in materia bellica […] non [devono] mai prescindere dallo studio della tecnologia, delle arti applicate e della vita quotidiana, in tempo di guerra, ma anche di pace, dei militari"[9]. Nella stessa occasione era stata ricordata la Combact Archaeology, disciplina che da qualche anno studia l'attività militare nel suo complesso, quindi non solo forti, trincee, ricoveri, postazioni in caverna, ma anche quanto realizzato nelle retrovie a supporto del fronte (caserme, ospedali, depositi, campi d'aviazione, ecc.)[10].

Costruire e mantenere efficiente il fronte era possibile solo grazie all'impiego di considerevoli risorse economiche, materiali e umane. L'incalzare degli eventi e la mole dei lavori imposti dal conflitto, costrinsero all'assun-

---

[5] Francesca Cominelli, *Il patrimonio culturale immateriale: la sfida della salvaguardia*, "Economia della cultura. Rivista dell'Associazione per l'Economia della Cultura", XII, 2, giugno 2011, p. 187.

[6] Barbara Kieshenblatt Gimblett, *World Heritage and Cultural Economics*, in *Museum Frictions: Public Cultures/Global Transformations*, edited by Ivan Karp, and Corinne Kratz, Durham and London, 2006, p. 7.

[7] Roze Tzalmova, *Towards collective remembrance: the Atlantik-wall as a cultural landscape*, in *The Atlantikwall as military archaeological landscape,* edited by Michela Bassanelli, and Gennaro Postiglione, Siracusa 2011, p. 153.

[8] Emilio Lussu, *Un anno sull'Altipiano*, Torino 2000, p. 112.

[9] Marco Balbi, *Fare storia nella storia: per un'archeologia dei conflitti moderni*, in Antonio Trotti, Marco Milani (a cura di), *La valorizzazione delle fortezze moderne dell'arco alpino*, Atti della giornata di studio, Colico, Forte Montecchio Nord 18 ottobre 2009, Temù 2011, p. 38.

[10] *Ivi*, pp. 38-39.

zione di manodopera civile da impiegare nei cantieri a supporto del personale tecnico militare[11].

Antonio Gibelli sottolinea come furono messe in atto "forme di organizzazione e di movimentazione sincronizzata di macchine, materiali, uomini" che mostravano "il carattere industriale della guerra e con ciò la sua modernità"[12].

Per cercare di delineare quali sono state le conoscenze tecniche adottate a risoluzione dei problemi che il conflitto creava, le azioni e i comportamenti degli individui coinvolti ai diversi livelli della gerarchia militare, utilizziamo, tra le varie disponibili, due tipologie di fonti. Le fonti ufficiali, rappresentate dai documenti degli archivi militari, e i diari e le memorie di coloro che la guerra "l'hanno fatta."

Le vicende raccontate nei diari non sono la storia delle fortificazioni, ma la storia delle fortificazioni non può fare a meno di quella narrata dai partecipanti all'evento[13]. L'esigenza di raccontare gli orrori della guerra e lo stile di vita che si svolgeva al fronte, accomuna soldati semplici e ufficiali di complemento. I diari di questi ultimi, uomini in genere più colti e appartenenti alla media e piccola borghesia[14], si connotano, in alcuni casi, per la descrizione e la presenza di disegni di fortificazioni, baracche, ricoveri e rilievi topografici.

Tra le testimonianze edite vanno sicuramente segnalate quelle di Alberto Alpago Novello, Paolo Caccia Dominioni e Carlo Emilio Gadda[15], tutti giovani architetti-ingegneri-ufficiali che nel corso del conflitto hanno potuto mettere al "servizio della causa" le loro competenze tecniche. E forse, l'impegno progettuale era per loro anche un modo per non "perdersi," per continuare a esercitare, malgrado la situazione, la propria professione, e mantenere un legame con "il prima."

In questi diari compilati più o meno meticolosamente, vengono narrati "tanto gli eventi militari e di vita vissuta quanto le proprie impressioni, i propri commenti, i propri sfoghi a volte tanto rabbiosi quanto liberatori"[16], corredati da disegni, cartografie, vignette.

Emblematico di questo modo di raccontare è il "Giornale di guerra e di prigionia" che il giovane sottotenente di fanteria Carlo Emilio Gadda scrisse dal 24 agosto 1915 al 31 dicembre 1919.

---

[11] Matteo Ermacora, *Cantieri di guerra. Il lavoro dei civili nelle retrovie del fronte italiano (1915-1918)*. Bologna 2005, p. 19.

[12] Antonio Gibelli, *L'officina della guerra. La Grande Guerra e le trasformazioni del mondo mentale*, Milano 2007, p. 104.

[13] *Ivi*, p. 7.

[14] Mario Isnenghi, *Il mito della grande guerra*, Bologna 2007, p. 273.

[15] Alberto Alpago Novello, *Tempore Belli MCMXV-MCMXVIII. La guerra vista da un ufficiale bellunese del Genio Militare*, Seren del Grappa 1995; Paolo Caccia Dominioni, *1915-1919 Diario di guerra*. Milano 1993, C.E. Gadda, op. cit.

[16] Claudio Serafini, *De bello gaddico. Giornale di guerra e di prigionia di Carlo Emilio Gadda,* "Semestrale Studi (e testi) italiani" 21, 2008, p. 240, cfr il sito:

https://www.yumpu.com/it/document/read/15068226/de-bello-gaddico-giornale-di-guerra-e-di-prigionia-di-carlo-emilio-

Più degli altri suoi colleghi, Gadda, "compie una meticolosa, continua, analitica descrizione delle tecniche […] usate, dei mezzi, delle trincee, insomma di tutti i fattori materiali: e questa descrizione vien compiuta [con grande] esattezza"[17]; "quasi la gioia della precisione tecnica della raffigurazione […] pur trattandosi non più che di uno schizzo, non certo di un disegno tecnico 'da ingegnere'"[18].

Le notizie fornite da Gadda circa la struttura dei manufatti militari, trovano poi puntuale riscontro nella documentazione archivistica ufficiale, che integra "il dato" informandoci sulle ragioni che stanno alla base della loro realizzazione.

Lo scrittore si sofferma specialmente su due tipologie di manufatti, quelle da lui maggiormente esperite: la baracca e il ricovero nei pressi della trincea.

"Ponte di Legno, 27 novembre 1915 […] L'organizzazione va compiendosi"[19]; con queste poche parole Gadda riassume tutto il lavoro di predisposizione dell'apparato logistico a supporto dell'esercito. Nell'arco di due anni, dal 1915 al 1917, il territorio venne dotato di tutte le strutture necessarie per alimentare il fronte. I depositi dovevano provvedere a distribuire tutti i materiali da costruzione e gli attrezzi necessari per i lavori di pertinenza dei singoli corpi d'armata. Accanto ai depositi, ubicati in corrispondenza delle principali stazioni ferroviarie, furono realizzate officine per la riparazione e la costruzione di baracche, e allestite numerose segherie per la produzione di tavole di legno. Al loro interno, questi parchi/depositi erano divisi in aree destinate ai laboratori, ai baraccamenti i cui singoli elementi venivano accatastati, a magazzini per tettoie ricoveri (Fig. 1). Dalle officine uscirono migliaia di telai per trincee e cavalli di Frisia, sagome pieghevoli per l'avanzamento in galleria nella neve, pezzi di ricambio per teleferiche, pali a traliccio per il trasporto dell'energia elettrica, elementi metallici per l'impianto di piccole segherie avanzate, ecc.

I materiali venivano trasportati con autocarri che, con una media di due viaggi al giorno, fornivano il materiale alle zone di lavoro più avanzate, garantendo in tal modo attivo ogni settore del meccanismo di difesa[20].

---

[17] Giancarlo Mazzacurati, *Carlo Emilio Gadda*, lezione tenuta il 27 novembre 1986 presso l'Università degli Studi "Federico II" di Napoli, cfr. il sito http://rebstein.wordpress.com/2011/03/02/gadda-carlo-emilio-i/.

[18] Claudio Vela, *Gli autografi gaddiani*, in Guido Baldassarri-Matteo Motolese-Paolo Procaccioli, Emilio Russo (a cura di), "*Di mano propria". Gli autografi dei letterati italiani*, Atti del Convegno internazionale di Forlí 24-27 novembre 2008, Roma 2010, p. 541.

[19] C.E. Gadda, op. cit., p. 68.

[20] Roma, Istituto Storico e di Cultura dell'Arma del Genio, Archivio storico Guerra Italo Austriaca 1915-1918 (d'ora in poi ISCAG-GIA), Comando 1a Armata, Sistemazione difensiva, fald. 503, fasc. 3, Relazione ottobre 1917. La pubblicazione delle fotografie a corredo del presente testo è stata autorizzata l 23.01.2015.

> Ponte di Legno, 31 dicembre 1915 […] Eravamo nella baracca di legno dove s'era trasportato il plotone. Questa baracca è una delle tante costruite dal genio o da ditte appaltatrici: in legno, a forma di serra, con due file di giacigli a fior di terra e due a un metro e mezzo dal suolo; a doppia parete, con rivestitura esterna di carta catramata: vi si sta benone, in sessanta circa.[21] (Fig. 2)

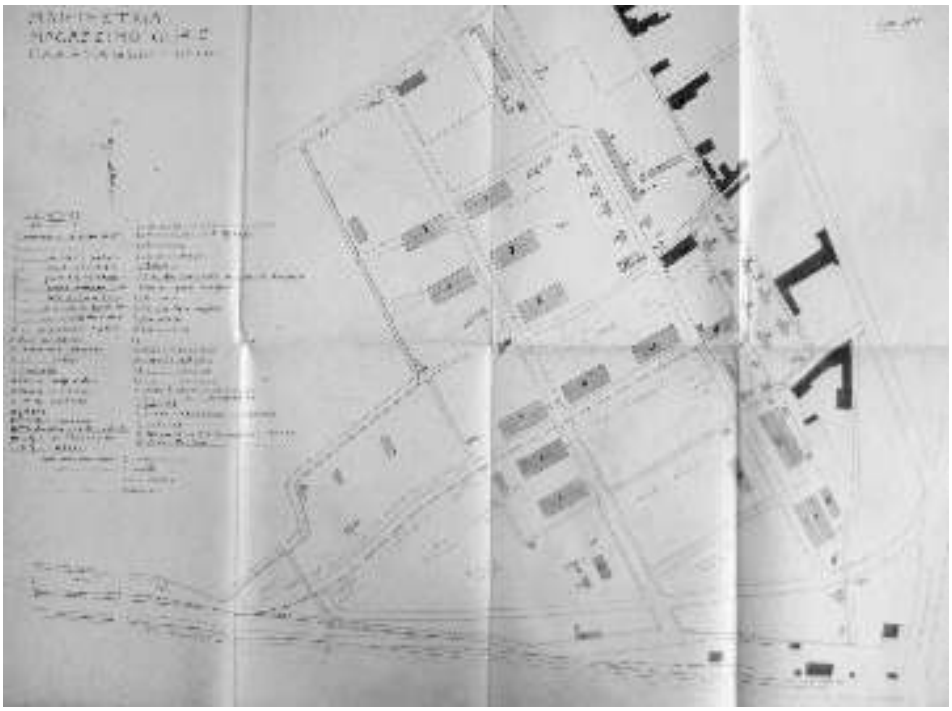


Fig. 1. Planimetria del magazzino del Genio militare a Caravaggio, 1917-18 (Roma, ISCAG-GAI, fald. 512).

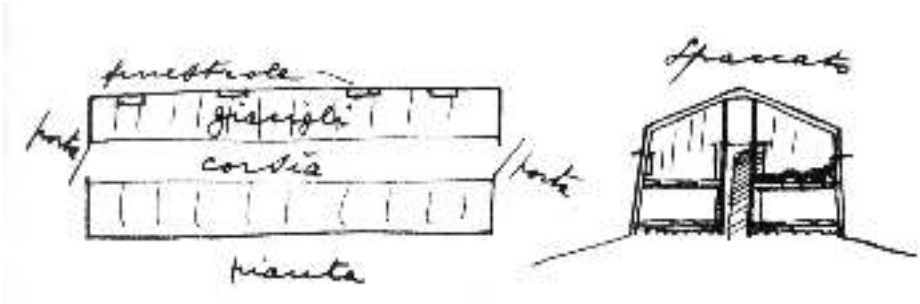


Fig. 2. Baracca di legno per la truppa (C.E. Gadda, 2002, p. 85).

[21] C.E. Gadda, op. cit., p. 84.

L'alloggiamento delle truppe rappresentò un problema di difficile soluzione a causa dell'elevato numero di soldati (cui si aggiungevano anche i civili addetti ai lavori) da ricoverare. Inoltre, il continuo spostamento del fronte richiedeva ogni volta la consegna di materiali per la costruzione di nuove baracche, non essendo conveniente demolire quelle esistenti.

A partire dal mese di settembre del 1916, su ordine del Ministero della Guerra i vari parchi/depositi iniziarono l'approvvigionamento di baracche di legno smontabili per il ricovero delle truppe e dei materiali. Varie aziende e falegnamerie furono invitate a presentare i loro modelli e le prime forniture vennero assegnate a quelle che avevano offerto le condizioni economiche più favorevoli.

L'urgenza del momento spinse il Genio militare a prendere i tipi di baracche più pratici, quelli più facilmente adattabili all'alloggiamento delle truppe. Prima della guerra non si erano messi a punto modelli di baracche smontabili, qualcosa era stato fatto dalle aziende in occasione dei terremoti, ma non avevano gli indispensabili requisiti di semplice montaggio e smontaggio, di agevole trasporto e di solidità. Dal settembre al novembre 1916, quindi, le tipologie adottate furono svariate: quelle per i piccoli ospedali da campo avevano il pavimento molto rialzato rispetto al terreno e il tetto piano; quelle con la struttura in centine di ferro ogivali (modello Damioli), adatto all'alta montagna (Figg. 3-4), quelle in legno ed eternit, tutte dotate di doppio tetto e parete in modo da garantire – per quanto possibile – una coibentazione[22].

La scelta della soluzione migliore da utilizzare alle diverse altitudini, derivò da studi fatti sia dalle principali aziende produttrici, sia dalle varie officine-cantieri annessi ai depositi.

La disponibilità di una baracca che rispondesse a tutte le necessità del caso, portò l'ufficio del Genio Militare di Milano a studiare e produrre un unico e razionale tipo di baracca smontabile (Fig. 5). Questo modello – che fu poi adottato anche da altri Enti militari – aveva uno scheletro rigido costituito da un basamento sul quale erano incastrati a distanza regolare i montanti laterali e di testata, uniti in sommità da una banchina su cui poggiavano le capriate. Le pareti perimetrali e la copertura erano realizzate con un doppio tavolato coibentato. Le finestre (in numero variabile a seconda della dimensione della baracca) avevo serramenti a ghigliottina e scuri apribili verso l'esterno, mentre il tetto poteva essere ricoperto con cartone catramato, lamiere o tegole marsigliesi. Il tutto veniva montato senza l'utilizzo di chiodi, impiegando solo comuni bulloni e viti[23].

Nelle zone di alta montagna c'era la necessità di disporre di un modello che, oltre ad essere facilmente trasportabile, potesse essere collocato in

[22] ISCAG-GIA, Direzione Genio Militare, fald. 828, fasc. 1, *Direzione del Genio Militare di Milano, Ufficio del materiale, Appunti e dati statistici del lavoro svolto durante la guerra, maggio 1915-ottobre 1918. 1° Monografia*, 9 ottobre 1918; *III° Diagrammi e disegni*.

[23] *Ibidem*.

Fig. 3. Baracca Damioli tipo "A" (http://www.freeforumzone.com/lofi/Architettura-militare/D9951330-1.htm).

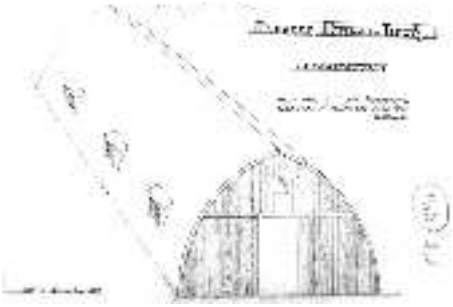


Fig. 4. Baracca Damioli tipo "A" (Roma, ISCAG-GAI, fald. 570, fasc. 1).

Fig. 5. Baracca realizzata dal Genio militare di Milano (Roma, ISCAG-GAI, fald. 828, fasc.1).

Fig. 6. Baracche in legno e Damioli (R. Chiarini, E. Pala, Sentieri di guerra in alta quota. Sofferenze e eroismi dell'alpino Carlo Locatelli, Brescia 2011, p. 86)

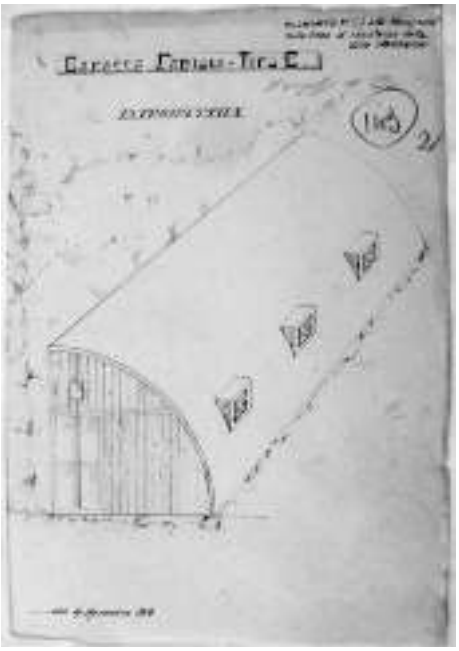


Fig. 7. Baracca Damioli tipo "E" (Roma, ISCAG-GAI, fald. ….., fasc. …..).

Fig. 8. Baracca Damioli tipo "E" (Museo della Guerra Bianca, Temù).

punti ove le pareti scoscese di granito non consentivano lo scavo di piazzole di posa. A queste esigenze rispose la già citata baracca prodotta dalla ditta Damioli, la cui adozione e diffusione è testimoniata da molte fotografie[24] (Figg. 6-7-8).

Un altro problema era rappresentato dai baraccamenti da porre sui ghiacciai, in quanto il sedime innevato è soggetto a inevitabili cedimenti: la struttura ritenuta più adatta era in legno, robusta, leggera e non deformabile[25] (Fig. 9).

Accanto a queste baracche smontabili distribuite in più di 5000 esemplari nella zona della 1a Armata, ne furono realizzate un numero altrettanto elevato, direttamente al fronte.

> Monte di Busibollo, 15 ottobre 1916 […] Il giorno 6 [ottobre] si iniziò lo spiazzo per la baracca degli uomini, con penosi lavori di piccone per la rimozione di enormi blocchi (alcuni fino a 3 metri cubi) che costituivano la carogneria principale […]. Altri uomini furono impegnati a finire la baracca ufficiali con struttura in legno, pareti in assi, rivestimento esterno in tronchi di pino di 10-

[24] Per i disegni di questo tipo di baracca cfr: ISCAG-GIA, Prima Armata, Comando III corpo d'A., Sistemazione difensiva, fald. 570, fasc. 1, *Difesa delle Giudicarie, Val Camonica e Valtellina, 1917 – Monografia generale di resistenza principale della Valle Camonica*, 4 novembre 1916.

[25] ISCAG-GIA, fald. 503, fasc. 3, cit.

Fig. 9. Baraccamenti in alta quota (Archivio fotografico dell'Ateneo di Bergamo, fondo Nino Galizzi, 042R).

Figg. 10a-b. Baracca in legno per gli ufficiali (C.E. Gadda, 2002, pp. 206-207).

> 15 cm. La baracca ufficiali […] ha la forma centrale, data dalla figura […]. Anche la baracca della truppa è a buon punto: se ci danno il materiale di copertura la finiremo presto: l'ho progettata io, copiando la solita struttura delle baracche per truppa, con corridoio centrale, e due file di giacigli sovrapposte: le lasciai distanti (la fila superiore dalla sottostante) 1 metro e mezzo circa, per modo che gli uomini che dormono sotto siano ben comodi. La parete è alta 3 metri: col tetto si arriva a 4 e mezzo: c'è dunque sufficiente aria. Lateralmente vi sono delle file di finestre di cm. 35-40 di altezza, per 80 di larghezza. Tale tipo di finestre sdraiate è normale in queste baracche in legno, e così pure sono le finestre della baracca ufficiali: poiché occorre applicare i vetri, di dimensioni stabilite e piuttosto piccole, senza telaio mobile, che implicherebbe lavori di falegname troppo lunghi. Il tetto della nostra baracca è in lamiera di ferro zincato a ondulazioni, i soffitti delle camere in lastre di eternit[26]. (Fig. 10)

[26] C.E. Gadda, op. cit., p. 206.

Se nelle retrovie l'alloggio era fornito dalle baracche, sul campo di battaglia i soldati erano sistemati in ricoveri. Secondo le disposizioni contenute nei manuali e nelle circolari emanate periodicamente dall'Intendenza Generale, i ricoveri dovevano essere in caverna oppure blindati, per garantire la protezione dai tiri di artiglieria. Ma in molti casi tali disposizioni vennero disattese: in questa lotta, che era anche contro il tempo, bisognava fare di necessità virtù e quindi procurarsi un riparo utilizzando ciò che si aveva a disposizione, e quando anche i materiali da costruzione incominciarono a scarseggiare, si dovettero sfruttare le possibilità offerte dalla natura, mirando ad ottenere i massimi risultati col minor dispendio possibile di mezzi[27] (Figg. 11-12).

Uno spirito di adattamento imposto, ampiamente testimoniato anche da Gadda:

> 22 giugno 1916, in trincea, sulla falda orientale del Monte Magnaboschi […] Oggi ingrandii, spronando i miei uomini al lavoro, un ricovero a scavo incominciato ieri, per premunirci contro eventuale bombardamento dei grossi calibri […]. Io cerco sempre di pensare a quello che faccio: nel blindare e apprestare a difesa i due postamenti della mia sezione misi davanti i sassi e le frondi (perché il terreno è roccioso con qualche pino e cespuglio) e dietro sacchi a terra, essendo questi visibilissimi da lontano […]. Il mio ricovero poggia a un piccolo salto di roccia dell'altezza di m. 1,20 ed è cinto da un muricciolo di sacchi a terra e sassi, che comprende un'area di m.^{2} 1,5 x 2,5 all'incirca […]. È coperto da un telo a tenda, sostenuto da rami, e il pavimento è fatto con frondi di pino che mi salvano un po' dall'umidità durante la notte.[28] (Fig. 13)

E ancora:

> Cesùna 29 giugno 1916 […]. Io sono con la mia sezione e col comando di battaglione […] in una specie di pozza che à (sic) due pareti a declivio erboso, e una rivolta in modo da defilarci ai tiri nemici, a parete di roccia […]. Il mio abituro è sito su un piedistallo di sassi e terra ed è costituito da una tenda retta da rami di pino sfondrati: oggi ho migliorato il pavimento, lastricandolo rozzamente di tavole di sasso, tolte alle divisioni, fatte in lastre, tra prato e prato: sòpravi rami e paglia.[29]

Infine:

> Campiello, 31 agosto 1916 […]. Oggi piove schifosamente […]. Il mio alloggio poggia per due lati alla roccia muschiosa, da cui colano rigagnoli nella camera, per altri due è fatto di sacchi tesi su bastoni di legno che costituiscono le colonne

[27] ISCAG-GIA, fald. 570, fasc. 1 cit.; Comando 1a Armata, Sistemazione difensiva, fald. 520, fasc. 6, *Note e circolari varie*, doc. 25 agosto 1917.

[28] C.E. Gadda, op. cit., pp. 112-113.

[29] *Ivi*, p. 121.

Fig. 11. Ricoveri presso i campi di battaglia (Archivio fotografico dell'Ateneo di Bergamo, fondo Erminio Bani, 072).

Fig. 12. I ricoveri dell'11° Reggimento Fanteria "Casale" sul monte Calvario durante la battaglia di Gorizia, svoltasi dal 4 al 17 Agosto 1916.
https://archivioirredentista.wordpress.com

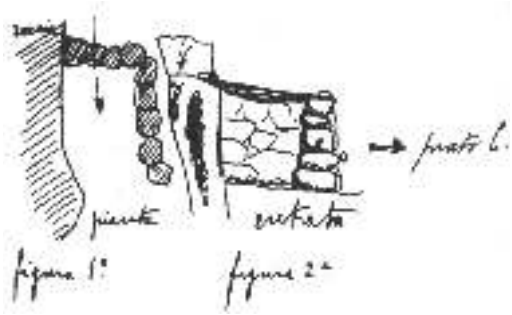


Fig. 13. Ricovero blindato (C.E. Gadda, 2002, p. 122).

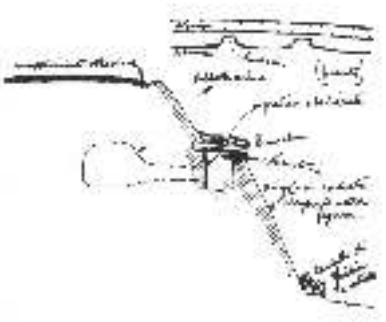


Fig. 14. Ricovero blindato Austro-ungarico (C.E. Gadda, 2002, p. 195).

> del tempio. Il tetto, con buchi e sgocciolature è in parte in lamiera, in parte di telo a tenda: il pavimento è solcato da corsi d'acqua che ne fanno uno strato melmoso […]. Naturalmente più basso di me e non posso starci in piedi: dentro v'è una branda mal comoda, che può funzionare da cilicio.[30]

Alla trincea, simbolo della Grande Guerra, tema cardine di ogni genere letterario dedicato a questo periodo, soggetto privilegiato della fotografia e filmografia, Gadda non riserva un'analoga rilevanza grafica. L'unico disegno presente sul "Giornale" riguarda una postazione avversaria, che egli può osservare in costruzione:

[30] *Ivi*, p. 169.

Fig. 15. Padiglione di un ospedale da campo realizzato dalla ditta Valentini di Reggio Emilia, 1917 (Roma, ISCAG-GAI, fald. 431, fasc.2).

> Canòve, 25 settembre 1916 […]. Le sue [nemiche] linee prime costituiscono oggimai delle vere ridotte: sono blindate con travature di grossi pali e d'assi, credo coperte di lamiere, hanno feritoie bellissime […] Credo poi che dalla trincea si acceda a cavernette scavate addentro nella montagna. La trincea è ben divisa in segmenti da opportuni traversoni che la proteggono da eventuali infilate di cannone […]. L'angolo di pendenza sotto la trincea è ripido […] in fondo […] è la linea dei cavalli di Frisia o dei reticolati: si vede quindi come siano formidabili queste posizioni, una volta terminati i lavori. E noi glie li (sic) lasciamo fare![31] (Fig. 14)

Il giudizio positivo di Gadda nei confronti delle linee fortificate nemiche era condiviso anche dal Comando Supremo italiano, tanto che modi e tecniche impiegate dall'esercito austro-ungarico nella costruzione di trincee vennero divulgate tramite circolari a tutti i corpi d'armata impegnati sul fronte[32].

[31] *Ivi*, p. 195.

[32] Si veda in particolare la circolare n. 18150 del 18 novembre 1916 del Riparto operazioni, Ufficio situazione ed operazioni in guerra, *Principi informatori della sistemazione difensiva austriaca sul Carso*, trascritta in

Filippo Cappellano, *L'Imperial regio Esercito austro-ungarico sul fronte italiano 1915-1918*, Rovereto 2002, pp. 381-382.

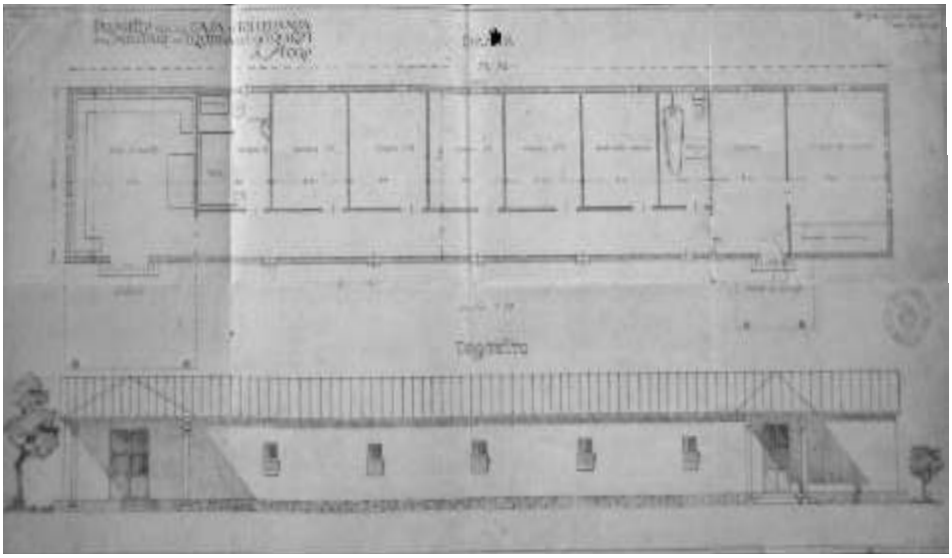


Fig. 16. Progetto di una casa di tolleranza a Storo, 1918 (Roma, ISCAG-GAI, fald. 764, fasc.9).

In tutto il territorio della prima armata furono poi impiantati per le necessità sanitarie vari ospedali. Per alcuni fu possibile l'adattamento di locali in muratura già esistenti, affiancati da baracche di legno; per altri, lontani dall'abitato per ragioni d'igiene, si costruirono ambienti in muratura completati da bagni e con tettoie di disinfezione[33].

Si trattava di baraccamenti perfettamente impermeabili e antincendio, realizzati con il sistema brevettato "Valentini" un conglomerato composto di lapillo vulcanico ridotto a ghiaietto e cemento con armatura di canna palustre. Il sistema aveva dato ottimi risultati negli esperimenti fatti per conto del Ministero della Guerra (Fig. 15).

Analogo sviluppo ebbero, quale necessario completamento delle norme igieniche per le truppe, l'impianto di bagni con annessi locali e macchinari, necessari alla disinfezione degli indumenti, lavanderie, essicatoi, sterilizzatrici

Con la circolare dell'11 giugno 1915 emanata dal Generale Luigi Cadorna "Vigilanza e disciplina del meretricio", si autorizzava

[33] ISCAG-GIA, fald. 503, fasc. 3, cit.

Foto Lazzaretto e Ospedaletto ditta Valentini di Reggio Emilia (1917) (fald. 431/02, foto P1220188-193).

> nei luoghi ove siano forti concentramenti di truppa, e dove se ne riconosca l'opportunità, raccogliere, d'intesa con l'Autorità politica e civile del luogo, le femmine che consentano a sottoporsi a speciale sorveglianza e disciplina, in appositi locali posti sotto la vigilanza dell'Autorità sanitaria Militare ed accessibili soltanto ai militari. Ciò anche a scongiurare, per quanto è possibile, che i militari si affidino alle prostitute clandestine che pullulano un po' da per tutto sotto le apparenze più diverse, e che costituiscono il contrabbando più pericoloso e più sfuggente al controllo sanitario dell'agente di polizia.[34]

Venivano così istituiti i "casini del soldato", che spesso erano ubicati in baracche di legno destinate all'alloggio delle truppe, opportunamente adattate alla nuova funzione (Fig. 16).

[34] Emilio Franzina, *Casini di guerra*, Udine 1999, p. 143.

LAURA BRUNI COLOMBI – LAURA BILLA

"… MA LE GAMBE, MA LE GAMBE A ME PIACCIONO DI PIÙ!" L'IMMAGINARIO FEMMINILE NELLE RIVISTE DEGLI ANNI VENTI E TRENTA

Ateneo – 7 marzo 2018

Le riviste del fondo Dubini

Il fondo Dubini[1] consiste in un numero abbastanza rilevante di riviste, circa 800 numeri, di 21 diverse testate, acquistate dalla famiglia dal 1903 al 1941 e conservate per circa settant'anni in una cassapanca rimasta chiusa fino a pochi anni fa.

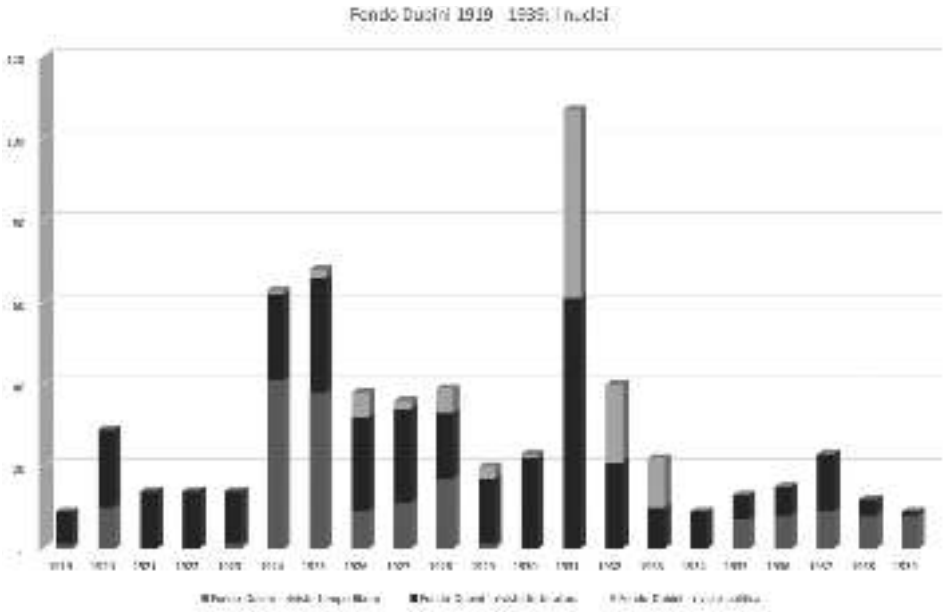
Non si può considerare una collezione, in quanto si tratta semplicemente delle riviste che venivano acquistate periodicamente per essere lette dai vari membri che nel tempo hanno composto la famiglia. Si tratta quindi di un fondo non omogeneo, ma molto interessante perché restituisce il quadro degli interessi della famiglia e soprattutto l'evoluzione nel tempo della società e dei costumi lungo i 40 anni durante i quali le riviste sono state raccolte.

Un nucleo importante è composto da testate che testimoniano i gusti dei Dubini riguardo al tempo libero: dalla passione per la montagna (rivista del *Club Alpino Italiano*, notiziario *Ferant Alpes Laetitiam Cordibus*), a quella per i viaggi (*Le vie d'Italia*, *Le vie d'Italia e dell'America Latina*, *Rivista mensile del Touring Club Italiano*), per finire con la nascente aeronautica (*L'ala d'Italia*) o con il giardinaggio (*I giardini*).

Un secondo nucleo fondamentale è costituito dalle numerosissime riviste letterarie e dai supplementi ai quotidiani, come *Il Romanziere* e *Il Romanziere illustrato* (*La Tribuna*), *Il Romanzo mensile* e *La Lettura* (*Corriere della Sera*), oppure riviste autonome come *La Scena illustrata*, *Il secolo XX, Il Secolo illustrato* o *Romantica economica*.

A un terzo nucleo appartengono invece riviste dal taglio decisamente politico, come *La Rivista illustrata del Popolo d'Italia*, *La Stirpe*, *Gioventù Fascista*, i primi tre numeri di *Esotica*, *La Vita Italiana* e *Grandi firme*.

[1] La famiglia Dubini è una famiglia dell'alta borghesia milanese che nel 1929 aveva acquistato una casa di villeggiatura a Ponteranica, in provincia di Bergamo, dove è stato trovato e si trova tuttora il fondo di riviste. Paolo Dubini era sposato con Rosa Pacciarini; avevano due figli: Gianvico e Alessandra. Dopo la morte di Paolo avvenuta il 1 luglio 1940, la moglie e i figli il 22 settembre 1941 vendono la casa di Ponteranica a porte chiuse, cioè con mobili, biancheria, stoviglie, libri e, appunto, riviste.



Un'idea complessiva riguardo alla composizione del fondo e alla distribuzione delle riviste nei tre nuclei sopra individuati negli anni compresi tra il 1919 e il 1939, quelli cioè che separano gli eventi traumatici delle due guerre mondiali, è sintetizzata nel grafico riprodotto.

Proprio dallo spoglio del fondo Dubini è nata l'idea di indagare l'evoluzione dell'immaginario femminile attraverso copertine, pubblicità e articoli (Tab. 1).

Essere belle, sentirsi belle

Visi e corpi di donna spiccano, lungo i decenni che seguono la Grande Guerra, sulle copertine delle riviste e nelle pagine della pubblicità documentando quanto diventi sempre più rilevante in questo ambito il ricorso alla bellezza femminile.

Che l'immagine abbia un potere espressivo particolarmente efficace è cosa che noi tutti, immersi come siamo nei meccanismi della comunicazione di massa, sperimentiamo ogni giorno. Da secoli l'immagine ha elaborato linguaggi propri in grado di veicolare informazioni e di suscitare reazioni emotive. Basta una rapida incursione nella storia dell'arte per rendersene conto, senonché l'arte con la A maiuscola, mentre rimanda all'osservatore il contesto culturale all'interno del quale è stata prodotta, è però anche peculiare espressione di un autore che quel contesto interpreta secondo il proprio mondo interiore. L'illustrazione popolare, nella fattispecie quella delle

riviste a larga diffusione, è invece molto più oggettiva e riveste un ruolo, dal punto di vista dello specchio antropologico, ancora più efficace rispetto all'arte cosiddetta alta.

Quando poi l'immagine assume uno scopo esortativo, come nel caso della pubblicità di prodotti che vanno promossi presso i consumatori o delle copertine che devono esercitare sui potenziali lettori l'appeal necessario perché acquistino la rivista, a maggior ragione essa deve ottemperare alle aspettative del pubblico e rispondere perciò a modelli largamente condivisi. Ecco perché queste immagini femminili possono raccontare, anche solo per suggestioni, le trasformazioni che il nuovo secolo, ma soprattutto i due decenni postbellici hanno apportato al ruolo che la donna è andata assumendo dentro una società che ha dovuto affrontare metamorfosi rese travolgenti dallo *shoc*k di un conflitto devastante e dallo sviluppo sempre più rapido di nuove tecnologie.

"Saran belli gli occhi neri, saran belli gli occhi blu, ma le gambe, ma le gambe a me piacciono di più. Saran belli gli occhi azzurri e il nasino un po' all'insù, ma le gambe, ma le gambe sono belle ancor di più", canta Enzo Aita esaltando con la sua voce tenorile la seducente fisicità delle donne. È il 1938, l'epoca della Signorina Grandi Firme di Boccasile. La pin up hollywoodiana con i fianchi prorompenti e le gambe tornite in bella mostra riempie con la sua esuberante gestualità lo spazio della copertina e le fantasie del pubblico. Se confrontiamo questo tipo femminile con le svenevoli e sentimentali grazie ottocentesche, con le statuarie bellezze della *fin de siécle* e della *Belle Èpoque*, con le scattanti maschiette dei ruggenti anni venti, ci rendiamo subito conto di quanto sia cambiata l'immagine della donna nell'arco di una settantina d'anni, quella che potremmo considerare la durata di una vita.

A una bambina nata con l'unità d'Italia avrebbero insegnato che la bellezza non è nelle forme del corpo ma nelle qualità dell'animo, che le sagge abitudini e i buoni pensieri plasmano l'aspetto e lo illuminano, che le pratiche atte a valorizzare e migliorare il proprio aspetto sono colpevoli concessioni alla vanità. Un paio di decenni dopo invece le magnifiche sorti e progressive dell'epoca positivista inaugurano un nuova concezione della bellezza femminile, che consente al corpo di riappropriarsi del proprio ruolo. Sebbene la morale cattolica tenda, e lo farà per molto tempo, a ridimensionare in modo punitivo l'importanza dell'essere belle, la scienza, vera protagonista di questi decenni votati al progresso, propone una narrazione diametralmente opposta, trasmessa anche attraverso le riviste e i periodici divulgativi.

Gli studi di fisiologia analizzano e confrontano i canoni estetici, suffragando il dogma secondo il quale lo sviluppo delle scienze farà nascere un tipo antropologico nuovo, più sano, più resistente, più bello. Igiene, movimento, adeguata alimentazione sono la premessa per corpi più belli e quindi per spiriti più forti: un processo di perfezionamento del fisico, al quale non potrà che seguire anche un perfezionamento morale e intellettivo.

Si tratta di un capovolgimento cruciale – dal corpo all'anima e non viceversa – dal quale non si tornerà più indietro: lungo questa via si arriverà alle ragazze della canzonetta di Enzo Aita, ragazze il cui sguardo, che è per antonomasia lo specchio dell'anima, è ritenuto indifferente a tutto vantaggio della corporea flessuosità delle gambe.

Del resto, la fisionomia del modello romantico – cuore sentimentale e corpo fragile, se non perfino cagionevole – male si adatta alla donna moderna, proiettata verso il luminoso futuro del nuovo secolo. Ecco allora affermarsi un nuovo tipo di bellezza femminile, che è auspicio per il futuro, ma anche modello di riferimento per il presente: "Le donne saranno forse un giorno emule delle olimpiche dee, sorridenti nel freddo marmo dei nostri musei". La donna ideale è statuaria, alta, slanciata, vigorosa ma elegante nelle forme flessuose accentuate dall'uso del busto, che le regala un seno prorompente e un vitino di vespa.

Accanto a questo modello borghese e aristocratico, che ha nel mondo anglosassone il proprio prototipo di riferimento, convive la bellezza popolare italiana, declinata secondo le varie tipologie regionali. Tuttavia non c'è più spazio per le incantevoli contadinelle timide e pudiche perché, anche a questo livello, essere belle significa mostrarsi, farsi notare all'interno della collettività. Ne sono prova i primi concorsi di bellezza: quello, solo fotografico, lanciato nel 1908 dalla rivista torinese "La donna" per la scelta del "miglior tipo di Bellezza Italiana" e quello, in carne ed ossa, organizzato a Roma nel 1911 per il cinquantenario dell'Unità d'Italia. Per il titolo di reginetta di Roma concorrono 302 bellezze dei vari rioni, tutte popolane – contadine, operaie, casalinghe, artigiane – pronte a superare ogni timidezza e a mettere in campo la propria intraprendenza. Col seguito di polemiche che ci si può immaginare: socialisti e cattolici per una volta uniti nello stigmatizzare un'operazione che rischiava, esponendo a proposte poco ortodosse fanciulle ingenue e innocenti, di corromperle per sempre.

I due modelli di bellezza, quello italico e quello di derivazione anglosassone, sono molto diversi tra loro ma innegabilmente uniti da un denominatore comune, un principio al quale d'ora in poi non si rinuncerà più: l'aspetto fisico è importante per la donna, è un capitale da plasmare, da valorizzare, da mostrare. La donna diventa perciò sempre più visibile e questo spiega la sua crescente presenza nella pubblicità.

Un'altra caratteristica che già si preannuncia col nuovo secolo e che diventerà sempre più marcata ed evidente nei due decenni postbellici è la dinamicità dell'immagine. Non più donne ritratte in pose statiche, quasi fossero opere d'arte, ma donne in carne ed ossa, fatte di gestualità, di movimento.

I nuovi stili di vita che la modernità impone, la frenesia della vita cittadina inaugurano una donna nuova, capace di adattarsi alla multiforme realtà in cui si muove, simile a quella che Neera, già negli anni ottanta dell'Ottocento, aveva individuato non a caso nelle signorine di Milano, cit-

tà all'avanguardia nel panorama socio economico, e quindi antropologico, italiano: "la giovane milanese corre vertiginosa da un negozio a un teatro, da un libro a un cappellino, da un concerto a una conferenza, sempre lesta, vivace, guizzante".

Dopo la Grande Guerra questi cambiamenti, che derivano da una diversa percezione di sé, subiscono un'accelerazione travolgente: il primissimo dopoguerra, con le sue immagini di donne pallide ed emaciate, vere icone del dolore e del sacrificio, elabora e sedimenta il trauma del conflitto, ma già a partire dai primi anni '20 l'iconografia della femminilità registra l'emancipazione dei ruoli che la guerra aveva consentito, e in un certo senso anche imposto, a schiere di donne di ogni appartenenza sociale. Le donne avevano avuto durante il conflitto una libertà, e una responsabilità, senza precedenti. Quelle dei ceti inferiori avevano lavorato in fabbrica, prendendo coscienza delle proprie capacità e sperimentando una propria indipendenza economica; quelle che appartenevano alle classi agiate avevano intrapreso un intenso attivismo che aveva fatto prendere loro coscienza del mondo; tutte avevano goduto di un'inedita dose di indipendenza, erano uscite dal loro isolamento domestico ed erano state coinvolte nella sfera pubblica.

Dopo la guerra forti spinte al ritorno alla normalità avevano in tutti i modi tentato di ricondurre le donne nei propri ranghi, ma indietro del tutto non si torna. Soprattutto le giovani generazioni rifiutano di riassumere *tout court* i ruoli tradizionali: vogliono lavorare, godere del tempo libero, costruirsi stili di vita nuovi.

A dire il vero, in Italia, paese ancora in gran parte rurale, questa trasformazione è nella realtà poco visibile e riguarda quasi esclusivamente le città industrializzate del nord, ma il modello di riferimento degli anni '20 è quello della ragazza emancipata, che beve, fuma, va a ballare, fa sport, veste abiti corti e pratici, si trucca senza aver timore di confondersi con donne di facili costumi, si taglia i capelli *a la garçonne*, mantiene una figuretta snella e scattante, usa corsetti appositi per comprimere il seno. Una donna, insomma, allegra, disinvolta, seducentemente mascolina, adatta alla dinamica vita moderna. E peccaminosa. Perché, se da un lato le copertine delle riviste e gli annunci pubblicitari usano questo stereotipo per vendere, a riprova che il tipo piace a uomini e donne, dall'altro una levata di scudi moralistici diffonde il timore che ciò rappresenti l'inizio di una deriva verso ben altre degenerazioni e condanna perciò i nuovi stili di vita e i nuovi canoni estetici della femminilità.

E capita che nello stesso numero di una rivista, sulla cui copertina e nelle cui pagine ammiccano disinvolte maschiette appena velate da corti abitini scollati e smanicati, articoli di costume censurino o ridicolizzino comportamenti emancipati e scelte estetiche alla moda. Come quella vignetta in cui una bella signora si scusa con l'adorato maritino del ritardo: il corso da infermiera, il comitato delle derelitte, l'orfanotrofio dei bambini, la preghiera in chiesa sono solo una serie di bugie che la frivola sposina gli propina alle-

gramente per nascondere i suoi veri impegni, dalla sfilata di moda al tè con le amiche. Qualche pagina più in là un'altra bella signora serve invece ad attrarre l'attenzione e accendere le fantasie degli eventuali acquirenti di una lussuosa automobile. Questa contraddizione è segno di una reazione collettiva bifronte: desiderio e condanna, che producono nelle donne un conflitto non sempre risolto tra voglia di apparire e timore di essere criticate e giudicate quantomeno leggere.

È soprattutto il mondo cattolico a dare battaglia all'indecenza dell'abbigliamento e dei comportamenti. Nel 1922 papa Benedetto XV lancia un appello di fuoco affinché le madri facciano valere la propria autorità sulle figlie: "Io maledico la moda infame che profana il candore verginale […], l'immoralità vergognosa e abominevole […]. Nelle strade e nei corsi si presentano giovinette in un atteggiamento che ripugna alla più elementare decenza sociale cristiana". Ma le ragazze recalcitrano e le battaglie cattoliche devono arrendersi di fronte a una crescente svalutazione della modestia da parte di donne che sanno benissimo quanto l'essere moderne e alla moda costituisca un'importante chiave d'accesso alla mobilità sociale.

In un articolo satirico de *La scena Illustrata* si legge questa sintesi suggestiva del prototipo femminile in auge negli anni '20:

> Per essere veramente chic la donna coi capelli *a la garçonne* deve avere molte altre prerogative. Non deve pesare più di 53 chili, deve fumare, deve bere tre *cocktail* al giorno prima dei pasti, per i suoi abiti deve bastare 1 metro e 25 di stoffa, deve essere irrequieta come una scimmia, sfacciata come un agente delle tasse, complicata come la teoria di Einstein, deve assolutamente evitare di essere massaia: una ragazza *garçonne* che faccia la calza o razzoli intorno alle casseruole, è grottesca peggio di un *boxeur* che si dedichi al ricamo.

Il carattere distintivo è dunque prima di tutto il taglio corto dei capelli, non una moda come le altre, ma un ribaltamento radicale dell'estetica tradizionale, fino ad allora rigidamente improntata alle differenze di genere. Se è vero che da secoli le chiome folte e lunghissime rappresentavano il simbolo stesso della femminilità, il taglio assume un valore simbolico di rottura con il tradizionale ruolo della donna. Un valore simbolico probabilmente sopravvalutato rispetto alla consapevolezza e alle intenzioni delle moltissime ragazze che, nonostante le resistenze delle famiglie, si fanno tagliare i capelli. E si truccano. Anche il trucco volutamente evidente è una svolta rispetto alla tradizione anteguerra: non più il leggero e naturale velo di cipria che abbellisce senza farsi notare, ma un artificio marcato che interviene su quanto la natura ha concesso e che segnala la propria libertà di farsi bella, di piacersi e di piacere. Una libertà che man mano conquista democraticamente tutte le donne di qualsiasi ceto sociale. La reginetta delle dattilografe, una ragazza che lavora come tante, nella fotografia che correda la notizia del suo successo appare sofisticata e *à la page* come una vera signora.

I concorsi di bellezza dopolavoristici si moltiplicano durante gli anni '20, ma nel luglio 1931, con il nuovo testo unico di Pubblica Sicurezza, il regime blocca tutte le manifestazioni di questo genere in quanto alimentano una sopravalutazione dell'aspetto esteriore in contrasto con il ruolo sociale che il fascismo ha destinato alla donna. È lo stesso motivo per cui nel 1935 il Ministero dell'Educazione proibisce alle insegnanti di truccarsi e prescrive loro un abbigliamento rigorosamente scuro, in quanto più serio e signorile.

Quale fosse il ruolo della donna nella compagine sociale di stampo fascista lo dice lo stesso Mussolini quando, nel maggio del 1927, lancia la campagna demografica: la donna è essenzialmente madre e tutto ciò che può alterare questa sua funzione va bandito. Nel 1933 Galeazzo Ciano, in qualità di direttore dell'Ufficio stampa della Presidenza del Consiglio, fa ai suoi redattori questa raccomandazione:

> La donna fascista deve essere fisicamente sana per poter diventare madre di figli sani, secondo le regole di vita dettate dal duce. Vanno quindi assolutamente eliminati i disegni di figure femminili artificiosamente dimagrite e mascolinizzate, che rappresentano il tipo di donna sterile della decadente società occidentale.

Basta quindi con l'imitazione della cosiddetta "donna crisi", magra e ben curata, distaccata e vagamente androgina, tanto propagandata dalle riviste, dalla pubblicità e dai romanzetti popolari. A questo scopo il Ministero della Cultura Popolare invia alle varie testate giornalistiche circolari nelle quali si invita a ridicolizzare e mettere in cattiva luce questo tipo di donna.

La donna autentica, contrapposta alla "donna crisi", ha il corpo solido e sano della donna di casa: "la patria si serve anche spazzando la casa" si legge nel decalogo delle Giovani Italiane. "La maternità non attenua la bellezza muliebre" sentenziava Mussolini. Su queste premesse, viene propagandata la tipologia fisica ideale della donna di razza italiana, plasmata da un opportuno esercizio fisco che la rende bella e sana: "L'estetica femminile si crea oggi nello squisito ritmo neuromuscolare…i belletti, le ciprie, i lapis, le tinture, i corsetti non esisteranno da noi che come ridicola eccezione". Per contro va ripristinato, si legge sulla *Rivista di Bergamo*, "l'ideale tipo femminile la cui estetica sia subordinata alla sacra funzione della madre". Si proibisce perciò in ogni modo tutto quello che può rappresentare una minaccia a questo ideale, anche con argomenti spicci e grossolani: "È molto facilmente comprensibile che una donna che ha molta cura della propria eleganza possa più facilmente esser spinta a valersi di mezzi repressivi e preventivi della maternità."

Rendere attraente fra le donne un archetipo muliebre di tal fatta non era per niente facile. La propaganda era serrata. Bastano a dimostrarlo frasi come questa, che ricorrono martellanti nelle pagine del *Bollettino delle scuole di economia domestica di Bergamo*:

Fig. 1. 1925 Il Romanziere Illustrato.

> Torni, la donna, alle costumanze di appena mezzo secolo fa, quando sapeva piacere senza truccarsi, ab bandoni la moda delle false sopracciglia; dell'artificioso color dei capelli, del mendace corallino delle labbra; del ripugnante scarlatto delle unghie […]. Il ritorno alla vecchia semplicità, che pone in luce la vera onesta bellezza e non cerca di trarre in inganno consentirà alla donna di dedicarsi più assiduamente alla casa, ai figli e alle opere di bene.

Il regime non poté impedire alle donne di accedere ai molteplici modelli culturali che, sfuggendo alle direttive di partito, la stampa periodica inevitabilmente diffondeva su larga scala. Spesso ad impedire l'ossequio alle norme estetiche di regime era il seducente esempio delle star hollywoodiane, motivo per cui il partito dovette ricorrere al peccato di esterofilia: così la prorompente Signorina Grandi Firme, che pure niente aveva a che vedere con le androgine donne crisi ma aveva il grave torto di ricordare le provocanti dive del cinema americano, venne proibita e sparì per sempre dalla copertina della rivista.

Vestirsi alla moda

La Prima Guerra Mondiale, abbiamo visto, segna un punto di non ritorno nell'emancipazione delle donne; questo comporta, tra le altre cose, anche un cambiamento radicale nell'abbigliamento.

Già verso la fine del secolo precedente un gruppo di artisti, medici e sarti riformatori avevano tentato di promuovere una moda femminile che meglio rispondesse alle esigenze di igiene, funzionalità ed estetica. Il nemico numero uno contro il quale combattere per ottenere tutto ciò era incarnato dal busto con stecche di balena; in un articolo del 1898 già si diceva:

> La lotta principale si rivolge naturalmente contro il busto, contro l'armatura che minaccia la salute della donna, che strangola il petto e il corpo coinvolgendo nella sofferenza polmoni, fegato e cuore. Molti fabbricanti hanno cercato di sostituire all'insidioso busto un corpetto con funzioni equivalenti.

Viene definito un pericoloso 'strumento di menzogna' che può causare aneurismi, svenimenti e colorito livido.

Già nel 1909 viene consigliato, in sua sostituzione, un 'grazioso reggi-seno' che arrotonda graziosamente il petto. Ada Negri dal canto suo così ringrazia una sarta di Carpi che le aveva confezionato un corsetto moderno: "Carissima Concetta, mi hai ridato la vita. Ormai non posso portare altro: nel busto di gomma ho anticipato i tormenti dell'inferno." Finalmente negli anni '20 il busto a stecche di balena sparisce e viene sostituito da altri meno stretti. E la pubblicità nelle riviste propone biancheria leggera e comoda (Fig. 1). Anche perché non serve più costringere corpi dai vitini di vespa: gli abiti si fanno più confortevoli, lasciano liberi i movimenti perché le gonne si

accorciano, gli ornamenti si semplificano, le linee si fanno morbide. Le scarpe sono fatte per donne che si muovono veloci e decise: tacchi bassi o a rocchetto e stivali al polpaccio. I cappelli a *cloche* nascondono inediti e audaci tagli corti *à la garçonne* e vengono calcati fino alle sopracciglia per enfatizzare lo sguardo bistrato.

Curiosa è la pubblicità che compare sulla quarta di copertina delle riviste *La Lettura* e *Il romanzo mensile* (Fig. 2); in ambedue le riviste, per una decina d'anni, dal 1919 al 1930, viene inserita la pubblicità del Proton[2], un miracoloso ricostituente dalle proprietà taumaturgiche molto popolare. Testimonial del prodotto sono proprio le donne, che attraverso i bellissimi disegni delle copertine ci raccontano l'evoluzione dell'ideale a cui tutte dovevano tendere, dall'infanzia alla maturità. Cambiano i vestiti, che da castigati e ottocenteschi si accorciano, diventano più scollati e morbidi. Un cambiamento esteriore che rivela metamorfosi più profonde.

Le donne, nei numeri dei primissimi anni '20, sono raffigurate in abiti vaporosi, eteree, romantiche, impegnate a casa nella cura dei piccoli o mollemente sedute all'aperto con lo sguardo perso nel vuoto e un libro chiuso in grembo o ritratte a mezzo busto sorridenti con ampi cappelli e acconciature elaborate. Poi diventano donne dinamiche, protagoniste della propria vita a tutto tondo: studentesse sbarazzine tornano da scuola con le cartelle dei libri, madre e figlia sfidano la neve o passeggiano allegramente sotto il cielo di primavera, un visino sorridente ammicca con due ciliegie rosse tra le labbra, donne sportive nuotano, vanno in barca a vela, giocano a tennis, vanno in montagna, sciano.

Un'altra pubblicità interessante degli anni '20, sotto questo profilo, è quella del Cordial Campari firmata da Sergio Tofano (Fig. 3): dopo una cavalcata, dopo un volo, dopo una corsa in automobile, dopo un'ascensione, dopo partita a golf, dopo il bagno o una schettinata, dinamiche donne vestite con abbigliamento tecnico si rifrancano con il Cordial Campari. La vita all'aria aperta e gli sport inducono le donne ad indossare abiti maschili, come i pantaloni e i costumi da bagno e per la prima volta vengono utilizzati tessuti sintetici elasticizzati. Questa nuova immagine della donna che si spinge sempre oltre è confermata anche dagli articoli delle riviste, uno

[2] Lo sciroppo Proton, nato nel 1908 nella farmacia del dott. Camillo Rocchetta di Pinerolo (TO), ebbe grande fortuna come "ricostituente" per tutta la prima metà del XX secolo sia in Italia che in ben 52 Paesi esteri. Per promuovere lo sciroppo furono acquistati spazi pubblicitari su tutta la stampa nazionale dell'epoca: L'Illustrazione Italiana, Il Mattino, La Scena Illustrata, La Lettura e il Romanzo Mensile.

Per la grafica ci si affidò a grandi disegnatori come Bompard, Dudovich, Codognato, Metlicovitz, Grosso che utilizzarono soprattutto l'immagine della donna in tutte le sue espressioni: sensuale, aristocratica, acqua e sapone, sportiva, sposa, fidanzata, madre. Molto interessante anche la scelta degli slogan, che non si collegavano mai alla malattia o alla sofferenza ma che insistevano sui temi positivi come il benessere fisico, la salute, la ripresa delle forze, la gioventù, l'efficienza e così via.

Fig. 2. 1926/1927 Il Romanzo illustrato. Quarta di copertina.

dei quali segnala l'attività di una donna palombaro, un altro esalta l'impresa di una nuotatrice che tenta la traversata della Manica, un altro ancora promuove un fuoribordo appositamente studiato per le signore (Fig. 4) e così via.

Tra le pagine delle riviste saltano all'occhio le pubblicità delle automobili, veri e propri simboli della modernità (Fig. 5). In alcune le donne paiono svolgere una semplice funzione di testimonial, ma in altre sembra proprio che la pubblicità del mezzo sia rivolta a una nuova categoria: le automobiliste. In questi casi le signore sono abbigliate con pantaloni o abiti adatti alla guida, spolverini, guanti e sciarpe.

Sono ancora casi sporadici, ma destinati ad aumentare vertiginosamente nel decennio successivo: in un articolo apparso su *La Lettura* nel 1937 si legge: "[…] su 70.000 patenti, secondo una statistica approssimativa, distribuite dal R.A.C.I. milanese nel 1936, circa 10.000 appartengono a donne. E negli ultimi mesi di questo anno, maggio, giugno, luglio, sono state concesse in media tante nuove patenti agli uomini quante alle donne, in pari cifra." Il dato statistico consente all'articolista di attenuare, mentre lo ribadisce, il noto luogo comune: "Onestamente, il pericolo pubblico costituito della signora che inserisce disinvolta il petto morbido e le tenere spalle fra le pareti della guida interna e il quadro lucente della manovra, è un problema se non superato, molto meno discusso."

Le donne guidano per necessità, ma la donna al volante di un'automobile è avvertita anche come un'icona hollywoodiana, veicolata nell'immaginario collettivo attraverso la diffusione sempre più capillare del cinematografo. Negli anni '30 le dive del cinema si impongono come modello insostituibile e diventano delle vere e proprie icone: gli abiti, semplici nelle linee ma eleganti e raffinati, tornano a sottolineare le forme, la vita si assottiglia, le gonne aderiscono ai fianchi e si allungano sotto al ginocchio, le spalle vengono valorizzate con imbottiture, le maniche vengono ampliate e il busto deve risultare allargato in contrasto con la gonna dritta e insignificante. Il tutto per dare l'impressione di un corpo sano e fecondo. E, se negli anni Venti si comprimeva il seno con fasce elastiche, ora i reggiseni vengono imbottiti di ovatta per riempire "dove la natura ha dimenticato".

> […] la donna italiana ha, per sua natura, una solida struttura tale da permetterle qualsiasi moda: tanto meglio se questa sarà razionale. Ma digiuni per conseguire linee impossibili non ne farà: tacchi alti per far deviare gli organi più vitali non ne porterà. […] Meno che mai ricorrerà a straordinari strumenti di tortura per comprimere il bel corpo fiorente.

La donna alta e sottile viene aspramente criticata e considerata poco sana. Sulle riviste compaiono moltissime pubblicità di creme per le mani, di dentifrici, di saponi profumati, di creme contro i peli superflui, ma scompaiono le pubblicità dei miracolosi prodotti dimagranti che imperversavano

Fig. 3. 1931/1932 Gioventù Fascista.

Fig. 4. 1926/1927 Scena illustrata.

Fig. 5a. 1926 La Lettura.

Fig. 5b. 1927 La Scena illustrata.

Fig. 6. 1931 La Lettura.

Fig. 7. 1931 Il Secolo Illustrato.

negli anni '20; le modelle che, letteralmente, invadono i rotocalchi non sono più donne dall'aspetto androgino e filiforme, ma hanno forme morbide e rassicuranti.

La nazionalizzazione della moda viene portata avanti attraverso il cinema, anche se le dive più amate e imitate sono le dive d'oltreoceano delle quali si conosce ogni più intimo dettaglio attraverso le storie raccontate sulle riviste.

Le pubblicità ci rimandano immagini di donne angeli del focolare, esperte in economia domestica, sono mogli che desiderano compiacere i mariti e madri esemplari che per Natale vorrebbero in regalo 'la cucina del risparmio Hoffmann' (Fig. 6), niente a che vedere con le donne sbarazzine e desiderose di libertà del decennio precedente.

Essere buona economa significa fare il bene della patria che in questi anni si propone di raggiungere l'indipendenza economica e per far fronte alla penuria di materie prime vengono inventati e utilizzati tessuti sintetici come il lanital, il raion, il fiocco, l'albene, il cellofan o la cisalfa.

Perché le donne diventino buone madri serve anche lo sport, non è necessario che pratichino l'agonismo, devono semplicemente allenarsi per ottenere un corpo sano adatto alla riproduzione. L'abbigliamento sportivo tecnico è riservato alle donne borghesi, che fanno sfoggio di completi elegantissimi che in alcuni casi prevedono l'uso di pantaloni (Fig. 7).

La voglia di libertà e affermazione, nonostante il regime, rimangono comunque obiettivi irrinunciabili; su l'Ala d'Italia (Fig.8) nella rubrica femminile 'Ansie e sorrisi di donna' la giornalista 'Serenetta' scriveva:

> […] duecentocinquanta donne inglesi si sono regolarmente iscritte e scrupolosamente frequentano le scuole di pilotaggio dei clubs aeronautici.
> ….duecentocinquanta donne!…
> […] se in Italia, dico si fosse diffusa la notizia che non duecentocinquanta, ma solo venticinque donne fossero state intenzionate di frequentare una scuola di aviazione, grida di giubilo, di meraviglia, di stupore le avrebbero disperatamente rincorse su per il cielo… e ad esse si sarebbe guadato con un senso di curiosità viva, malata tuttavia d'inconfessabile ironia e di pietoso compatimento…Come esempio, può bastare il ricordo dei larghi e svariati commenti suscitati a Milano l'anno scorso dalla iscrizione di una signorina ad un corso di pilotaggio.

Nello stesso periodo, Mussolini, essendo venuto a conoscenza di un'inserzione che invitava le donne a iscriversi al club aeronautico di Bologna, telegrafò immediatamente al prefetto della città ordinandogli di proibire al direttore del club di accettare le candidate aviatrici con queste parole:

> Nell'Italia fascista la cosa più fascista che le donne possono compiere è quella di pilotare molti figli. Il pilotaggio è una cosa molto seria che deve essere lasciata agli uomini.

Bibliografia

Educazione ed economia domestica, Bollettino delle scuole di educazione ed economa domestica di Bergamo, anni 1935, 1939.

Natalia Aspesi, *Il lusso e l'autarchia*, Rizzoli, 1982.

Michela De Giorgio, *Le italiane dall'Unità ad oggi*, Editori Laterza,1993.

John Peacock, *Storia illustrata del costume: dal Novecento a oggi*, A. Mondadori, 1993.

Laura Cocciolo, Davide Spada, *Atlante illustrato della moda: dalla pelle dell'orso alle top model: forme del fascino e dello stile*, Demetra, 2001.

John Peacock, *Gli accessori del XX secolo: storia illustarta del costume,* A. Mondadori, 2001.

Ludmila Kybalovà, Olga Herbenovà, Milena Lamarovà, *Enciclopedia illustrata della moda italiana*, a cura di Giannino Malossi, Paravia Bruno Mondadori Editore, 2002.

Elena Doni, Manuela Fugenzi, *Il secolo delle donne: l'Italia del Novecento al femminile*, Editori Laterza, 2003.

Enrica Morini, *Storia della moda XVIII – XXI secolo*, Skira, 2010.

Sofia Gnoli, *Eleganza fascista: la moda dagli anni Venti alla fine della guerra*, Carocci, 2017.

Incontri con i giovani

OLGA PICCOLO

CAPOLAVORI DI PREVITALI, LOTTO E MORONI A BERGAMO IN DOCUMENTI NAPOLEONICI INEDITI (1796-1814)

Ateneo – 29 novembre 2017

Nel luglio del 1796 l'arrivo dei francesi a Bergamo pose termine a quasi quattro secoli di dominazione veneta della città e del suo territorio, Serenissima Repubblica di Venezia dal 1428. Nello stesso 1796 veniva istituita in Francia la *Commission pour la recherche des objets de sciences et arts en Italie* con il compito di visionare e selezionare una parte del patrimonio artistico italiano degno di essere trasferito nel Museo del Louvre. Il progetto napoleonico, impostato su idee di matrice illuminista, prevedeva, infatti, di affidare rilevanza al museo, inteso come luogo conservativo aperto a tutti, atto a testimoniare l'evoluzione storica della produzione artistica dai primordi al presente e idoneo a diffondere nel pubblico la conoscenza dell'arte e l'educazione al gusto.

Primo "Musée Napoléon" fu il Louvre di Parigi, inaugurato nel 1793. Dopo il Louvre, il progetto napoleonico comportò l'istituzione in Francia di una rete capillare di musei provinciali per raccogliere e conservare le opere requisite nei territori di conquista e non selezionate per il museo centrale. In Italia il progetto di istituire delle "gallerie dipartimentali", con relativo catalogo scientifico, su modello francese non andò a buon fine, ma si pose la questione nella sua complessità. Era la prima volta, infatti, che si prospettava, a livello europeo, l'idea di esporre delle opere d'arte "nazionalizzate" in collezioni pubbliche.

Questo studio trae origine, con revisioni e aggiornamenti, dalla tesi di dottorato di chi scrive, "La pittura dei secoli XV-XVI a Bergamo dalle soppressioni alla 'History' di Giovanni Battista Cavalcaselle" (rel. Prof. Giovanni Carlo Federico Villa, correl. Prof.ssa Nunzia Palmieri, correl. esterno Prof. Alessandro Rovetta), discussa nell'aprile 2016 presso l'Università degli Studi di Bergamo (depositata on line in libero accesso: aisberg.unibg.it). Oltre che in questa sede, una sezione della ricerca sui documenti napoleonici è stata pubblicata sul n. 34 (2018) della rivista "Arte Documento" (di cui questo saggio costituisce una sorta di "prima parte") e, più estesamente, in un libro edito nel luglio 2018: Furti d'arte, collezionismo, musealizzazione. Le opere a Bergamo in età napoleonica*, prefazione di Sandra Sicoli, Milano-Udine 2018. Desidero rivolgere un ringraziamento particolare, per le agevolazioni di materiali, i molti consigli e le preziose segnalazioni, a: Sandra Sicoli, Amalia Pacia, Giuseppe Maria Pilo, Maria Mencaroni Zoppetti, Monica Resmini, Maria Cristina Rodeschini, Paolo Plebani, Giovanni Valagussa, Paola Scarpellini, Marco Albertario, Alberto Castoldi, Lorenzo Mascheretti, Wilma Locatelli, Roberto Belotti, Giulio Pavoni, Gianmario Petrò, Maria Pacella, Maria Elisabetta Manca, Silvio Tomasini, Simone Facchinetti, Matteo Esposito, Veronica Vitali, don Matteo Dal Santo, Susy Marcon, Michela Dal Borgo, Alessandra Schiavon, Chiara Ceschi, Nella Coletta, Laura Aldovini, Rosalba Antonelli, Stefania Buganza, Luca Brignoli, Federico Riccobono ed Eugenia Bianchi.*

Si segnala che, per ragioni di spazio, i titoli dei documenti sono citati in modo abbreviato, per la citazione per esteso si rimanda alla tesi di dottorato. Tra parentesi quadre sono indicate le parti di testo espunte o alcune annotazioni.

Per mettere in atto il suo ambizioso progetto, Napoleone procedette alla nazionalizzazione dei beni mobili (e immobili) di proprietà ecclesiastica attraverso l'istituto giuridico delle "soppressioni" degli enti religiosi, pratica già in uso, sebbene in proporzioni ridotte, all'epoca dell'imperatrice Maria Teresa d'Austria e dei suoi figli. Per valutare l'entità di tali beni Bonaparte promosse un'inedita e capillare inventariazione degli stessi nelle zone interessate dalla sua dominazione. Le opere giudicate più significative, secondo i criteri invalsi all'epoca (però), poterono essere musealizzate o entrare in una rete di scambi tra le tre Accademie del Regno (Milano, Bologna e Venezia), mentre quelle considerate di minor pregio vennerono alienate o (dal 1813) date in deposito esterno a chiese periferiche della Lombardia. Le alienazioni, condotte tramite il sistema delle aste pubbliche o con forme di trattativa privata, sarebbero servite per il finanziamento della macchina statale, gravata dalle ingenti spese belliche della politica napoleonica.

L'operazione assunse, dunque, molti risvolti criticabili. Dal punto di vista economico fu un fallimento totale, anche perché le aste andavano sovente deserte, si verificarono inoltre molteplici casi di illecita sottrazione di opere, condotte (specie in sede locale) con la finalità di "preservarle" dalle requisizioni, ed eclatanti errori attributivi o di giudizio storico-artistico che portarono all'immissione sul mercato dell'arte di veri e propri capolavori.

Nonostante tali macroscopiche contraddizioni, il progetto napoleonico ebbe il merito di considerare, per la prima volta, l'inventariazione e la descrizione "critica" delle opere come uno strumento di tutela e con elementi di novità in termini di metodo: si pose, infatti, al passo con l'evolversi della critica d'arte dell'epoca. Da allora, inoltre, nacquero un nuovo lessico artistico e iniziò a prendere forma un organico amministrativo che, per vigilare capillarmente sul patriminio storico-artistico, avrebbe portato, all'inizio del Novecento, all'istituzione delle Soprintendenze[1].

La vicenda di Bergamo è particolarmente significativa per più ragioni: i materiali documentari messi in luce sono molteplici, è un caso precoce (i primi sopraluoghi partirono proprio dalla città orobica) ed evidenzia, come si vedrà, esiti contraddittori e complessi[2].

---

[1] Sulle soppressioni e le opere d'arte in Lombardia si vedano i saggi fondamentali di Sandra Sicoli, a cui rivolgo un ringraziamento particolare per avere creduto in questa ricerca, per i molti consigli e le proficue discussioni. Si cfr. soprattutto: *Milano 1809: la Pinacoteca di Brera e i musei in età napoleonica*, Atti del Convegno (Milano, 2-3 dicembre 2009), Sandra Sicoli (a cura di), Milano 2010.

[2] Al tema delle requisizioni napoleoniche di opere d'arte in Bergamo Paolo Plebani (che ringrazio per la preziosa collaborazione) aveva dedicato una ricerca (*L'Inventario Roncalli del 1803. Un documento per la storia della dispersione del patrimonio artistico a Bergamo*, per la Scuola di Specializzazione dell'Università degli Studi di Milano, con la guida del Prof. Giovanni Agosti, a.a. 2002-2003) e Arianna Bertone la tesi di specializzazione (*Pietro Roncalli delegato alla scelta dei quadri nel Dipartimento del Serio*, rel. Prof.ssa Rosanna Sacchi, correl. Prof. Giorgio Zanchetti, Università degli Studi di Milano, a.a. 2006-2007). Mentre alcune vicende *post* soppressioni relative a singole opere d'arte sono già state messe in luce nelle pubblicazioni di Simone Facchinetti, che ringrazio per la disponibilità dimostrata. In tale occasione sono state approfondite le ricerche documentarie (che hanno dato nuovi esiti) e aggiornate quelle bibliografiche.

Il dipinto di Lorenzo Lotto

Sul dipinto di Lotto, *Madonna con il Bambino tra i Santi Rocco e Sebastiano* (Fig. 1) ora in Canada, il pittore Pietro Roncalli, nominato in sede locale "delegato per la scelta e custodia dei quadri" delle corporazioni religiose soppresse e autore della maggior parte degli inventari rinvenuti sui dipinti requisiti o ancora esistenti sul territorio[3] riferiva nel 1809 che: "per qualche prevenzione di sopressione di un convento di monache [S. Grata] col mezzo di un prete suo domestico [Giovanni Ghidini] si azzardarono di depositarle [*sic*] in mano dello stesso il più bel quadro di Lorenzo Lotti, esprimente la Vergine col Bambino, S. Sebastiano e S. Rocco, e dopo qualche tempo il medesimo lo comperò e chi sa per qual vil prezzo"[4].

Commissionato al pittore dall'amico bergamasco Battista Cucchi, il dipinto fu lasciato alla morte di questi a Lucrezia de Tirabuschis, monaca del Monastero di S. Grata, dove rimase per fidecommesso dopo la morte della stessa e sino a prima del 1798; fu segnalato nella sede originaria da Ridolfi, che lo menzionò nelle *Maraviglie dell'arte* (1648), da Calvi (1677/III) e da Tassi (1793). Bartoli e Pasta non citarono il dipinto (forse perché era collocato in sagrestia e veniva esposto un unico giorno all'anno, il primo di maggio), né è documentato nei primi inventari commissionati dai francesi, una circostanza che dovette essere la causa di un'assenza di controllo durante le soppressioni napoleoniche o che attesta che già nel 1797-1798 fu illecitamente tolto dalla chiesa.

Antonio Piccinelli (1863-1865 circa), infatti, rilevava che già poco prima della soppressione del convento (1798) era confluito nella collezione dell'Abate Giovanni Ghidini (o Ghedini)[5], a cui era stato venduto dalle monache di S. Grata "per poco prezzo"[6]. Nei documenti rinvenuti tale passaggio

---

[3] Si veda quanto già in: Olga Piccolo, *Il "potere delle immagini" tra Illuminismo e Romanticismo. Fruizione e interpretazione dell'opera d'arte a Bergamo tra 1770 e 1870 attraverso alcuni nuovi documenti dell'epoca*, "Elephant & Castle. Laboratorio dell'immaginario", rivista elettronica, settembre 2014, pp. 16-28; Ead., *Tra idealismo e intensità emotiva: la rappresentazione del femminile in Palma il Vecchio riletta in manoscritti inediti*, in Giovanni Carlo Federico Villa (a cura di), *Palma il Vecchio, l'invenzione della bellezza*, Milano 2015, pp. 36-37. Ead., *Furti d'arte*, op. cit.

[4] Archivio di Stato di Bergamo (d'ora in poi ASBg), Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554, Relazione quadri del Dipartimento del Serio, 1809.

[5] L'abate è già stato incontrato in altri documenti napoleonici a proposito del temporaneo deposito presso di lui della tela di Moroni ora a Brera (la *Madonna con Bambino, S. Caterina d'Alessandria, S. Francesco e un donatore*): si veda l'articolo Olga Piccolo, *Vicende inedite di pittura veneta del XV e XVI secolo a Bergamo in età napoleonica*, "Arte Documento" n. 34, 2018, pp. 144-145, e per le altre opere di Bergamo di sua proprietà la tesi di dottorato (Ead., *La pittura dei secoli XV-XVI a Bergamo,* op. cit., p. 23, nota 67, p. 308, nota 338, pp. 316, 395) e Elisabeth E. Gardner, *A bibliographical repertory of Italian private collections*, Chiara Ceschi (a cura di), con Katharine Baetjer, vol. II *Dabalà-Kvitka*, Venezia 2002, p. 168.

[6] Antonio Piccinelli (1863-1865 ca.), in Francesco Maria Tassi, *Vite de' pittori, scultori e architetti bergamaschi*, Bergamo 1793, edizione a cura di Franco Mazzini, Milano 1969-1970, 2 voll., vol. II, p. 197, nota 8.

Fig. 1. Lorenzo Lotto, *Madonna con Bambino tra i Santi Rocco e Sebastiano*, 1521-1524 ca., olio su tela, 81,8 x 108,5 cm, firmato sotto il piede della Madonna: «L. Lotus», Ottawa (Canada), National Gallery of Canada, inv. 18620.
(© Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Fototeca dell'Istituto di Storia dell'Arte).

è meglio precisato: l'opera fu prima posta in deposito temporaneo presso Ghidini, in previsione della soppressione del convento, sottraendola quindi alle procedure di demanializzazione e inventariazione, in seguito fu acquistata dal sacerdote[7]. In tale collezione la vide Girolamo Marenzi nel 1824, indi il *travelling agent* Otto Mündler nel 1855 e 1857 in occasione dei suoi viaggi di ricerca di opere da acquisire per la National Gallery di Londra, da poco istituita con la direzione di Charles Lock Eastlake. Confluì poi per eredità presso il pronipote di Ghidini, il notaio Giuseppe Ghidini e, dal 1864, nella collezione dello stesso Piccinelli a Seriate (Bergamo), acquistata per

[7] Si veda a tal proposito quanto precisa Elia Fornoni nei suoi manoscritti inediti: "Di questo lavoro […] ne parla anche il Ridolfi. Apparteneva per fidecommesso alle monache di S. Grata che lo esponevano in chiesa la prima festa di maggio. Nel 1798, o poco prima, fu venduto per poco prezzo al signor Ghidini. Nel 1864 passò in casa Piccinelli dalla quale uscì ultimamente (1920?) per essere portato sul mercato ligure e non so ove finì": Archivio Storico Diocesano di Bergamo (d'ora in poi ASDBg), Fondo Elia Fornoni, *Pittori bergamaschi*, vol. V, p. 30, n. 60, ms. non datato, ca. 1915-1920. Per le ricognizioni sui manoscritti di Elia Fornoni sono molto grata a Matteo Esposito e a tutto il personale dell'Archivio Storico Diocesano di Bergamo per la cortesia dimostrata.

2000 lire. In collezione Piccinelli la videro il conoscitore Giovanni Battista Cavalcaselle, che la illustrò nei suoi taccuini inediti (1866-1869), e lo storico locale Antonio Moratti (1900)[8].

Nel 1902 veniva inviata alla Direzione generale delle Antichità e Belle Arti una lettera "riservata" del direttore delle Gallerie di Venezia, Giulio Cantalamessa, nella quale lo studioso informava la Soprintendenza che il critico Bernard Berenson aveva proposto a Giovanni Piccinelli (fratello di Antonio) la somma di 50.000 lire per acquisire il dipinto, offerta che era stata per il momento rifiutata[9]. Cantalamessa, per evitare l'alienazione dell'opera, chiedeva di considerare se fosse potuta rientrare tra le opere di "sommo pregio" appartenenti a privati, di cui si stava proprio in quell'anno preparando il catalogo, e non vi si fosse potuto apporre il vincolo[10]. La commissione incaricata di dichiararsi in merito, composta, tra gli altri, da Adolfo Venturi, si espresse mediante un documento in cui si rilevava che poiché nel Veneto, nella provincia di Bergamo e nelle Marche vi era grandissima copia di saggi dell'attività di Lotto, non si riteneva grave l'eventuale esportazione del quadro, ma, in ogni caso, si auspicava l'acquisto da parte delle Gallerie di Venezia. Per l'apposizione del vincolo si dovrà attendere il 1910, quando, su interessamento del Sovrintendente alle Gallerie della Lombardia Ettore Modigliani, l'opera fu notificata.

Nel 1918 venne venduta da Ercole Piccinelli (per la somma di 150.000 lire) ad Augusto Lurati, residente a Sanremo e gerente del casinò della città ligure, oltre che titolare di una galleria d'arte a Milano per la quale curava la vendita di dipinti di arte antica e di Ottocento. Lurati vendette poi l'opera, nel 1930, al collezionista Alessandro Contini Bonacossi di Firenze (per 180.000 lire)[11].

---

[8] Girolamo Marenzi, *Guida di Bergamo 1824, del conte Girolamo Marenzi*, edizione con trascrizione e indici di Cinzia Solza, Bergamo 1985, p. 143: "Madonna con alcuni Santi di Lorenzo Lotto che era nella sagrestia di Santa Grata in città avanti la soppressione del convento"; *The travel diares of Otto Mündler: 1855-1858*, edited and indexed by Carol Togneri Dowd, introduction by Jaynie Anderson, London 1985, taccuino 21-22 maggio 1857, pp. 154-155; per la citazione nei taccuini di Cavalcaselle si veda la tesi di dottorato di chi scrive (*La pittura dei secoli XV-XVI a Bergamo,* op. cit., pp. 396-397) e Ead., *Le opere di Lorenzo Lotto a Bergamo, questioni di critica e di mercato nei manoscritti di Cavalcaselle*, "Saggi e memorie di storia dell'arte", n. 41, 2017 (in corso di stampa); Archivio Biblioteca Civica Angelo Mai di Bergamo (d'ora in poi BCBg), Antonio Moratti, *Raccolta di pittori che dipinsero in Bergamo e nella Provincia compresa la Valcamonica*, 1900, 2 voll., ms. MMB 176-177, vol. II, pp. 68, 73.

[9] Berenson, infatti, segnalava, tra le opere rilevanti in Bergamo, "two fine Lottos" nella collezione di Giovanni Piccinelli in una lettera del 12 maggio 1895 indirizzata a Isabella Stewart Gardner, alla quale lo storico dell'arte aveva, invano, cercato di proporre opere di Lotto: Ernest Samuels, *Bernard Berenson. The making of a connoisseur*, London 1979, p. 220; Antonella Trotta, *Rinascimento italiano. Bernard Berenson e la collezione Gardner 1894-1924*, Napoli 2003, pp. 126-127.

[10] Si confronti il saggio di Sandra Sicoli sul catalogo delle opere di "sommo pregio" in collezioni private predisposto dal Ministero in vista della legge di tutela del 1902: Sandra Sicoli, *1891, una "lista di appunti" per Adolfo Venturi. Il catalogo delle opere private di "sommo pregio" nel carteggio tra Pasquale Villari ed Emilio Visconti Venosta*, "Arte Lombarda", n. 179-180 (1-2), 2017, pp. 138-145.

[11] Amalia Pacia, *La collezione di Antonio Piccinelli (1816-1891). Documenti inediti sulla sua dispersione*, "Bergomum", anno CVI, 2011-2012, p. 68, nota 4, pp. 70-76, note 9-28.

La *Madonna* non venne selezionata dalla apposita commissione nominata dallo Stato, tra i cui membri figuravano Roberto Longhi e Giuseppe Fiocco[12], tra le 144 opere ritenute più adatte a colmare le lacune nelle raccolte museali fiorentine e nel 1969 donate dai Contini agli Uffizi di Firenze, e potè così essere immessa sul mercato dagli eredi Contini Bonacossi. Grazie, infatti, alla donazione fatta allo Stato di una parte della loro collezione, i Contini poterono disporre delle opere residue, che (anche se in precedenza notificate) poterono essere esportate e vendute sulla base di condizioni poste nella donazione stessa e accettate dallo Stato[13]. Federico Zeri definì un errore colossale la clausola della libera esportazione[14]. Tra il 1970 e il 1977 molte delle opere d'arte rimaste agli eredi Contini furono dunque esportate: tra queste anche il dipinto di Lotto, che tramite la Stanley Moss & Co. di New York, dove si trovava nel 1975, fu venduta l'anno dopo alla National Gallery di Ottawa, in Canada, ove si trova ancora oggi[15].

La *Deposizione* di Moroni

Il 9 marzo 1811 Roncalli denunciava, in margine ad una Descrizione dei quadri di pregio selezionati per i Regi Licei, che la *Deposizione* di Moroni (Fig. 2), sebbene da lui scelta per Brera, era stata invece ceduta dal Direttore demaniale di Bergamo ad un collezionista privato che è ora possibile identificare[16].

---

12 I lavori della commissione iniziarono nel marzo del 1957 e si conclusero nel 1968: Mario Salmi, *La donazione Contini Bonacossi*, "Bollettino d'arte", anno LII, fasc. 4, 1967, s. V, pp 222-232 (in part. pp. 222-223); Sandro Pazzi, *La donazione dimenticata. L'incredibile vicenda della Collezione Contini Bonacossi*, Milano 2016, pp. 81, 159-160.

13 Con l'atto di donazione del 1969, i Contini acquisivano, per i dodici successivi anni, la libera disponibilità delle opere non donate al museo, con sottrazione ad ogni vincolo tra cui anche la libera esportazione, fatto salvo il diritto dello Stato, in caso di esportazione, all'acquisto delle opere. Il Ministero esercitò il diritto di prelazione solo per due dipinti, oggi agli Uffizi: *ivi*, pp. 161-162.

14 Federico Zeri, *Confesso che ho sbagliato. Ricordi autobiografici*, Milano 1995, pp. 45-48, 63-75.

15 L'art dealer Stanley Moss (New York, 1925) era amico stretto degli eredi Contini-Bonacossi e quando lo Stato italiano acconsentì all'esportazione delle opere d'arte residue rispetto alla donazione, Moss agì come agente della famiglia, da solo o in associazione con altri dealers, per trattare la vendita di alcune opere della collezione, tra cui il dipinto di Lotto. L'opera figura infatti tra le *notable sales* sull'attuale sito della Stanley Moss & Co: http://www.stanleymossandco.com/notable-sales/. Si veda anche: Fausto Fracassi, in *Lorenzo Lotto*, Catalogo della mostra (Roma, 2011), Giovanni Carlo Federico Villa (a cura di), Cinisello Balsamo 2011, pp. 174-175; O. Piccolo, *Il "potere delle immagini"*, op. cit., pp. 26, 37-38; Ead., *Furti d'arte*, op. cit., pp. 115-119; S. Pazzi, op. cit., p. 10.

16 "Il dispiacere ch'ebbe a soffrire il Roncalli allorché si vide privare della grata compiacenza di poter somministrare, unitamente agl'altri che esistono nella Regia Galleria di Brera, un quadro di gran merito di Gio. Batta. Moroni […], questo quadro grande in tela, esprimente la Deposizione di Cristo nel sepolcro alla presenza delle tre Marie, con S. Giovanni, fu levato dal soppresso convento dei Riformati di Gandino; per impegni e maneggi lo tennero in deposito per alcuni anni li reggenti di quella Parrocchia, fu poscia ricuperato e quando credeva di poterlo spedire assieme

Fig. 2. Giovanni Battista Moroni, *Deposizione*, 1566, olio su tela, 215 x 185 cm, firmato e datato in basso a sinistra: «IO. BAPT. / MORONUS P. / 1566», Bergamo, Accademia Carrara, inv. 58 AC 00424
(©Bergamo, Accademia Carrara. Su concessione di Fondazione Accademia Carrara, Bergamo).

L'opera si trovava in origine presso la Chiesa di S. Maria delle Grazie ai Ruviali di Gandino, annessa al convento dei Frati minori Riformati (o "Zoccolanti"), soppresso nel 1798. Prima del Roncalli, veniva segnalata da Calvi (1661-1671; 1676/II) e da Tassi (1793), ma non era registrata nel catalogo manoscritto del 1798, ove erano descritte le opere giudicate più significative del territorio. Veniva invece repertoriata, a partire dal 1803, dal Roncalli come riservata per la Nazione, ma in deposito presso la chiesa di origine e poi registrata nell'Inventario ("B") del 1805 dei dipinti riservati, ma resi alle corporazioni di appartenenza[17].

con altri alla sullodata galleria, li viene al Roncalli ordinato in voce da quel Direttore demaniale, che per la sua poco lodabile condotta usò con disonore il servizio, che non si spedisse tal quadro sino a che avrebbe egli ordinato; passato qualche tempo, ebbi occasione di visitare una privata galleria di un Signor in campagna, con sorpresa vidi fra gl'altri pezzi collocato il quadro medesimo; interagito il Signor colla dovuta prudenza dal Roncalli come l'avesse ottenuto, rispose lo comperai dal delegato alla vendita dei mobili provenienti dalle soppressioni; il quale esiste tuttora in detta galleria": ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554, Descrizione quadri di merito di ragione del Governo (1811), sezione finale del documento.

[17] Archivio di Stato di Milano (d'ora in poi ASMi), Autografi, cart. 103, fasc. 1, *Andrea Appiani*, Elenco quadri nazionali in deposito chiese (1803), n. 30: "Cristo riposto nel sepolcro alla presenza delle Marie e S. Giovanni, opera del Moroni"; ASMi, Amministrazione del Fondo di Religione, cart. 213/1, Inventario 1805 (B) quadri nazionali resi agli enti soppressi, n. 13: "opera di merito con qualche piccol danno".

Fig. 3. Andrea Previtali, *Annunciazione*, 1520 ca., tempera su tavola, 155,6 x 161 cm, Memphis, Brooks Museum of Art, inv. 61.197/K1118.
(© Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Fototeca dell'Istituto di Storia dell'Arte).

Mina Gregori aveva ipotizzato che nel 1798, dopo la soppressione del complesso convenutale, l'opera fosse stata venduta all'asta. Invece i documenti attestano che fu prima sottratta alla custodia governativa dai reggenti della parrocchia di Gandino, verosimilmente in una data precedente la soppressione. Fu dichiarata riservata per la Nazione dal Roncalli nel 1803 e nel 1805. Dopodiché fu – abusivamente, se si presta fede alle parole di sconcerto del pittore, o lecitamente se dichiarata alienabile per conto del Monte Napoleone – venduta dal Direttore demaniale ad un collezionista privato già prima del 1811 (data dell'ultimo riferimento documentario). Grazie ad un inventario (1815 circa) recentemente rinvenuto è stato possibile identificare in Giuseppe Sonzogni il collezionista bergamasco citato come anonimo dal Roncalli e che acquisì l'opera dal delegato incaricato della vendita dei beni provenienti dalle soppressioni[18]. In seguito la *Deposizione* pervenne nella collezione del capomastro Alessandro Ferrari (prima del 1898), indi in quella di don Giuseppe Limonta e poi di Alessandro e Giovanni Limonta (rispet-

[18] Mediante l'incrocio con il documento redatto dal Roncalli (citato alla nota 16) e un inventario inedito dei beni Sonzogni (del 1815 circa) da lui rinvenuto, Lorenzo Mascheretti, in fase di revisione della sua tesi di laurea per la pubblicazione (*I Sonzogni: una famiglia di collezionisti a Bergamo nell'Ottocento*, Università Cattolica di Milano, Laurea triennale in Scienze dei Beni Culturali, relatore Prof. Marco Bona Castellotti, a.a. 2013-2014) ha potuto identificare in Giuseppe Sonzogni il collezionista, primo proprietario dell'opera, che Roncalli vedeva in una galleria privata di campagna. Peraltro lo stesso Sonzogni aveva acquisito all'asta dei beni della Nazione, tra il 1809 e il 1815, anche la *Fuga in Egitto* di Giovanni Cariani, predella (scoporata e dichiarata alienabile) della "Pala di S. Gottardo" trasferita a Brera nel 1803 dopo la soppressione del convento di appartenenza (si veda la tesi di dottorato di chi scrive: *La pittura dei secoli XV-XVI a Bergamo,* op. cit., pp. 38, 59); Ead., *Furti d'arte*, op. cit., pp. 124-126, 136-138. Ringrazio Lorenzo Mascheretti per avermi messo al corrente delle sue ricerche sulla collezione Sonzogni di prossima pubblicazione.

tivamente fratello e zio di Giuseppe) che nel 1914, alla morte di Giuseppe, la donarono all'Accademia Carrara, ove si trova ancora oggi (è esposta nella sala 18 al II piano)[19].

Il caso dell'*Annunciazione* di Andrea Previtali

L'*Annunciazione* ora a Memphis, Brooks Museum of Art (Fig. 3), e l'*Incoronazione* ancora oggi a Brera, entrambe di Andrea Previtali, provengono dal convento di S. Maria Matris Domini a Bergamo e pervennero alla Pinacoteca di Brera nel 1811 dopo la seconda selezione di opere prelevate da Bergamo per il museo milanese. L'*Annunciazione*, che Pasta (1775) e il catalogo manoscritto del 1798 ricordavano sull'altare maggiore come "pittura assai pregevole e antica", ma di "ignota mano", verrà segnalata dal Roncalli come di autore antico, ma sconosciuto in una relazione del 1809 dei quadri di merito del dipartimento (assieme all'*Incoronazione*) e ancora nel 1811 nella distinta dei quadri già arrivati a Brera; nel 1815, poiché la si riteneva ancora di "ignoto", sarà posta in deposito nella Chiesa di Cernobbio (Como), da cui fu poi illecitamente venduta nel 1899[20].

Passò quindi sul mercato antiquario arrivando prima nella Collezione Contini Bonacossi di Firenze, poi nella Collezione Kress di New York (come acquisto dal 1937). Samuel H. Kress è considerato l'ultimo grande collezio-

---

[19] Fornoni ricordava infatti che l'opera "apparteneva ai Francescani di Gandino e, soppresso quel convento sul finire del XVIII secolo, fu venduta all'asta. Ultimamente era in casa Limonta che l'aveva acquistata dal capomostro Alessandro Ferrari, così deperita. Figurava alla esposizione del 1878. Il Limonta la donò all'Accademia Carrara che la fece restaurare": ASDBg, Fondo Elia Fornoni, *Pittori bergamaschi*, op. cit., vol. VI, p. 22, n. 17; BCBg, A. Moratti, op. cit., vol. II, p. 156 "Gandino, chiesa de' Zoccolanti, La sepoltura di Gesù Cristo [aggiunto in rosso] Tassis"; Mina Gregori, *Giovanni Battista Moroni*, in *I Pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo Il Cinquecento*/III, Bergamo 1979, pp. 233-234, cat. 35. Alcuni riferimenti alla citazione dell'opera nel documento di Roncalli del 1811 sono già in: Simone Facchinetti, in *Botticelli, Bellini, Guardi...: chefs-d'oeuvre de l'Accademia Carrara de Bergame*, Catalogo della mostra (Caen, 2010), Raffaella Colace, Simone Facchinetti, Giovanni Valagussa, Patrick Ramade (a cura di), Paris 2010, pp. 50-51, cat. 11.

[20] ASBg, Dipartimento del Serio, Culto, cart. 811, Inventario Matris Domini, 1797 (?): "un quadro dipinta l'Annunciata, cornice semplice di legno"; ASMi, Studi, p.a., cart. 193, Catalogo dei quadri più preziosi e monumenti in Bergamo (1798): "Matris Domini […] la SS. Annunciata all'altare principale è pittura assai pregievole e antica[,] di ignota mano"; ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554, Relazione quadri del Dipartimento del Serio (1809): "un antico dell'Annunciata con gloria sopra divisa dal primo"; ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554, Distinta quadri già trasferiti per Brera (1811): "un quadro in legno ritoccato, esprimente la Vergine annunciata dall'angelo, proveniente dalle ex monache di Matris Domini: autore sconosciuto"; *Inventario napoleonico (1808-1842)*, con introduzione di Stella Matalon, Milano 1976 (riproduzione in facsimile dell'esemplare manoscritto), n. 392, p. 7 *verso*, 12 aprile 1811 "autore sconosciuto", come consegnata alla chiesa di Cernobbio il 30 giugno 1815; ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554, Prospetto quadri già trasferiti per Brera 1812 (A), n. 17: "stile antico" e "maniera raffaellesca".

nista americano di dipinti del Rinascimento italiano. Proprietario di una catena di grandi magazzini, Kress aveva cominciato ad acquisire dipinti italiani al principio degli anni Venti e dal 1927 si era affidato all'esperienza del mercante e collezionista italiano Alessandro Contini Bonacossi, di cui fu praticamente l'unico cliente e che lo convinse a porre le basi della Kress Foundation. Dal 1938 Berenson divenne consulente di Kress e avviò un'intensa attività di revisione delle attribuzioni dei dipinti della collezione, che venivano sistematicamente radiografati e restaurati[21].

L'*Annunciazione* venne esposta come autografa di Previtali presso il Museo di Philadelphia per tre anni (1950-1953). Tra il 1957 e il 1958 fu restaurata e nel 1958 è arrivata al museo di Memphis come donazione Kress. L'opera era stata attribuita a Previtali da Roberto Longhi, Giuseppe Fiocco, Frederick Mason Perkins e Lionello Venturi, in loro pareri manoscritti, e pubblicata come Previtali da Suida (1950), Berenson (1957) ed Heinemann (1962); l'autografia è stata poi acclarata negli studi moderni[22].

La mancanza di un giudizio critico corretto sull'attribuzione, prima delle fonti locali e poi dei delegati governativi, ne agevolò probabilmente la dispersione, sino a quando forse tra i primi fu Longhi ad accorgersi che si trattava di un capolavoro di Previtali e a suggerirne l'acquisizione da parte dei Contini.

L'*Incoronazione* (Fig. 4) confluì a Brera nel 1811 anch'essa come di autore incerto: dal 1851 fu posta in deposito a Rovellasca (Como), poi per la ricognizione di Giulio Carotti sui dipinti in deposito esterno nel 1895 ritornò a Brera (inv. n. 5955, oggi è nei depositi). Solo recentemente (1998) si è capito che si doveva trattare della cimasa a coronamento dell'*Annunciazione*

---

21 Marilyn Perry, *The Kress collection*, in Chiyo Ishikawa, *A gift to America: masterpieces of European painting from the Samuel H. Kress collection*, Catalogo della mostra (New York, 1994-1995), New York 1994, pp. 13-35.

22 William Emil Suida, *The Samuel H. Kress collection*, "Philadelphia Museum Bulletin", vol. XLVI, n. 227, Autumn, 1950, pp. 10-11, n. 7 (sono citati parere e datazione Longhi al 1520); Bernard Berenson, *Italian pictures of the Renaissance: a list of the principal artists and their works with an index of places. Venetian School*, 2 voll., Londra 1957, vol. I, p. 149; Fritz Heinemann, *Giovanni Bellini e i belliniani*, Venezia-Hildesheim 1962-1991, 3 voll., vol. I (1962), p. 139, n. S. 321, vol. II (1962), p. 459, fig. 509; Fern Rusk Shapley, *Paintings from the Samuel H. Kress Collection*, Londra 1966-1968, 3 voll., vol. II *Italian schools XV-XVI century*, Londra 1968, p. 63, cat. K1118, fig. 152; Jurg Meyer zur Capellen, *Andrea Previtali*, tesi di dottorato, Julius-Maximilians-Universität di Würzburg, Lüneburg 1972, p. 181, n. 75; Pietro Zampetti, Ileana Chiappini (a cura di), *Andrea Previtali*, in *I Pittori bergamaschi…, Il Cinquecento*/I, Bergamo 1975, p. 137, cat. 57; *Brera dispersa: quadri nascosti di una grande raccolta nazionale*, Carlo Bertelli, Guido Lopez (a cura di), Cinisello Balsamo (MI) 1984, p. 132 (è attribuita ancora ad "ignoto" e ricordata come venduta nel 1899); Francesco Colalucci, *Bergamo negli anni di Lotto: pittura, guerra e società*, Bergamo 1998, p. 164; Mauro Zanchi, *Andrea Previtali, il colorito prospettico di maniera belliniana*, Clusone (BG) 2001, p. 47, fig. 40; Simone Facchinetti, *Giovanni Battista Conti. Un prete collezionista ai tempi di Napoleone*, in *Fermo Stella e Sperindio Cagnoli seguaci di Gaudenzio Ferrari: una bottega d'arte nel Cinquecento padano*, Catalogo della mostra (Bergamo, 2006), Giovanni Romano (a cura di), Cinisello Balsamo (MI) 2006, p. 144, nota 13 (è erroneamente ipotizzato che l'opera sia andata dispersa durante il viaggio verso Brera).

Fig. 4. Andrea Previtali, *Incoronazione di Maria*, 1520 ca., tempera su tavola, 85 x 150 cm, Milano, Pinacoteca di Brera, inv. n. 5955.
(© Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Fototeca dell'Istituto di Storia dell'Arte).

di Memphis. L'insieme doveva costituire la pala dell'altare maggiore di Matris Domini e l'ipotesi trova ora conferma nella descrizione di Roncalli del 1809: "un antico [quadro] dell'Annunciata con gloria sopra divisa dal primo". Ciò nonostante nel 1806 solo la cimasa era stata selezionata come opera di I classe e destinata a Brera, senza l'*Annunciazione*, per cui le due tavole seguirono destini diversi[23].

[23] ASMi, Studi, p.m., cart. 351, Elenco quadri di classe I e + per le sale di Brera 1806 (2), n. 58: "L'incoronazione della Vergine con gloria di angeli e cherubini" come di autore e scuola incerti; ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554, Relazione quadri del Dipartimento del Serio (1809): "un antico dell'Annunciata con gloria sopra divisa dal primo"; ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554, Distinta quadri già trasferiti per Brera (1811): "una cimasa dipinta in legno esprimente l'Incoronazione della Vergine con gloria di molti angioli e cherubini proveniente come sopra [Matris Domini]: autore incerto"; *Inventario napoleonico (1808-1842)*, op. cit., n. 393, p. 7 *verso*, 12 aprile 1811 "autore incerto"; ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554, Prospetto quadri già trasferiti per Brera 1812 (A), n. 18: "stile antichissimo, autore incerto". L'opera è pubblicata come Previtali in: Bernard Berenson, *Italian pictures of the Renaissance: a list of the principal artists and their works with an index of places*, Oxford 1932, p. 473, n. 167; P. Zampetti, I. Chiappini, op. cit., p. 138, cat. 59 (come lunetta di pala d'altare dispersa o distrutta; alcuni cherubini sarebbero aggiunti da altra mano o molto ridipinti); *Brera dispersa*, op. cit., p. 134 (è segnalata come ancora a Rovellasca e di autore ignoto, ma con sopraluogo di verifica non effettuato); Anchise Tempestini, in Luisa Arrigoni, Simonetta Coppa, Mariolina Olivari (a cura di), *Pinacoteca di Brera, scuola veneta*, Milano 1990, p. 449, cat. 224 (è considerata ancora lunetta di una pala d'altare sconosciuta); F. Colalucci, op. cit., p. 164.

Il *Martirio di S. Pietro da Verona* del Moroni

Nel 1810, proprio in seguito alla dispersione di alcune opere d'arte rilevanti del territorio, veniva segnalato che, non essendo stati trovati nei quadri scelti per le Regie Gallerie "tutti gli autori celebri della scuola bergamasca, come un Lorenzo Lotto, un bel Previtali e qualche interessante tavola o ritratto di mano del Moroni", veniva disposto di abilitare il Roncalli a trattare e combinare dei cambi per trovare le opere degli autori descritti, ma ciò in realtà non fu mai possibile e anzi le vendite clandestine continuarono[24].

Un altro caso significativo di dispersione è, infatti, rappresentato dal *Martirio di S. Pietro da Verona* del Moroni (Fig. 5) proveniente dal monastrero domenicano di Matris Domini a Bergamo (soppresso nel 1798), citato come anonimo e con l'erronea indicazione del supporto nel primo inventario redatto dai delegati della Cisalpina (1797). L'opera costituiva la parte centrale di un polittico (probabilmente a cinque scomparti) descritto in loco, con la corretta attribuzione al Moroni, da Pasta (1775) e Tassi (1793). Nel catalogo manoscritto del 1798 veniva citata la sola tavola centrale e come opera di grande qualità. L'insieme veniva ricordato come "ancona ad un altare" nell'elenco del 1803 dei quadri nazionali esistenti in deposito nelle chiese del dipartimento e nell'Inventario ("B") del 1805 dei dipinti nazionali resi alle corporazioni, ove era segnalato assieme a due quadretti rotondi con una *Santa* in mezza figura, poi mai più repertoriati[25]. Le tre parti principali del polittico venivano sucessivamente catalogate nella descrizione dei quadri di merito del territorio (1811) e nell'elenco ("B") del 1812 dei quadri destinati a Brera, ove risultavano già "raccolte presso il Roncalli"[26].

---

[24] ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554, 26 dicembre 1810, lettera dei delegati per la scelta dei quadri nei dipartimenti cispadani, al Consigliere Prefetto del Dipartimento del Serio.

[25] Si tratta delle "due santine in ottogonali" che sormontavano i due *Santi* laterali e che nel Settecento erano citate da Tassi (1740-1750 ca., ed. 1793) e Pasta (1775): F.M. Tassi, op. cit., vol. I, p. 31; Andrea Pasta, *Le pitture notabili di Bergamo che sono esposte alla vista del pubblico*, Bergamo 1775, p. 134.

[26] ASBg, Dipartimento del Serio, Culto, cart. 811, Inventario Matris Domini, 1797: "Altro dipinto S. Pietro Martire con due laterali di tela, cornice dorata"; ASMi, Studi, p.a., cart. 193, Catalogo dei quadri più preziosi e monumenti in Bergamo (1798): Matris Domini; ASMi, Autografi, cart. 103, fasc. 1, *Andrea Appiani*, Elenco quadri nazionali in deposito chiese (1803), nn. 5-7: "tre pezzi divisi che formano ancona ad un altare, il primo rappresentante S. Pietro Martire con altra figura e gli altri due un santo in piedi per cadauno, dipinti in legno, maniera antica che sembra quella del sopradetto Moroni"; ASMi, Amministrazione del Fondo di Religione, cart. 213/1, Inventario 1805 (B) quadri nazionali resi agli enti soppressi, nn. 32-35: "32, Suddetto [Monastero del Matris Domini], Maniera che più s'accosta al Moroni, esprime S. Pietro Martire soggetto al martirio che scrive in terra col proprio sangue, opera di merito, *idem* [discretamente conservato]; 33, Suddetto, *Idem*, esprime S. Giuseppe figura in piedi, *idem*, con qualche danno; 34, Suddetto, *Idem*, rappresenta S. Pietro apostolo in piedi che corrisponde al sopraccennato, *idem*, *idem*; 35, […] due quadretti rotondi esprimenti una santa in mezza figura […] tutti questi cinque pezzi restano uniti […]"; ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554, Descrizione quadri di merito di ragione del Governo (1811) (sono citati i tre pezzi principali come attibuiti a Moroni); ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554, Prospetto quadri destinati per Brera 1812 (B), nn. 5-7 (sono citati i tre pezzi come di Moroni e già raccolti presso il Roncalli).

Fig. 5. Giovanni Battista Moroni, *Martirio di S. Pietro martire*, 1555-1560 ca., olio su tavola, 212 x 82 cm, Milano, Pinacoteca del Castello sforzesco, inv. 365.
(©Raccolte d'Arte Antica, Pinacoteca del Castello Sforzesco, Milano. Copyright Comune di Milano, tutti i diritti riservati. Foto Saporetti Immagini d'Arte, 2004)

Piccinelli, rifacendosi alle postille di Carlo Marenzi (1827 circa), ricordava che la tavola centrale, già dopo la soppressione del convento, fu tolta dalla chiesa e posta "in un deposito presso il pittore Pietro Roncalli". Fu poi comprata dal mercante Ignazio Valania, il quale, segatone la parte superiore (probabilmente per alienarla separatamente), la aveva fatta pulire e venduta (prima del 1824 in quanto l'informazione è nella *Guida* di Girolamo Marenzi) al Conte Luigi Vailetti, fra "i più scelti quadri del quale" si conservava ancora nel 1840. Nel 1845 la figlia del Vailetti, Marietta Vailetti Lochis, vendette il *Martirio* al collezionista Bonomi di Milano, collezione ove si trovava ancora nel 1865 1865, in quest'epoca all'opera fu riunita la cimasa con angeli dal restauratore Alessandro Brison[27].

[27] Su Valania, proprietario, secondo Girolamo Marenzi (nella sua *Guida* del 1824, *op. cit*, p. 154), di "molte pitture antiche assai pregevoli che teneva per farne commercio", cognato di Giuseppe Beltrami, antiquario di Cremona, e padre di Rosa Valania, moglie di Paolo Bonomi, si veda: CHIARA PARATICO, *La bottega Marinoni XV-XVI secolo*, Bergamo 2008, pp. 84-85, 174. Il mercante è segnalato dalle fonti locali a proposito dell'acquisizione di altre opere da soppressioni: si veda la tesi di dottorato (*La pittura dei secoli XV-XVI a Bergamo,* op. cit., p. 51, nota 253, p. 81, note 415-416) e gli aggiornamenti pubblicati in: O. PICCOLO, *Vicende inedite*, op. cit, pp. 145, 150, nota 5; Ead., *Furti d'arte*, p. 100, nota 119, pp. 102-103, nota 122, pp. 177-178, nota 276.

Nel 1896 l'opera fu messa in vendita a Milano presso la Casa d'aste Genolini assieme agli altri dipinti della Collezione Bonomi-Cereda[28]. Nel 1897 era però ancora presso i Cereda: il dipinto è, infatti, pervenuto nella quadreria del Castello Sforzesco di Milano come dono degli eredi Cereda nel 1901 (è ora esposto nella sala XXV, con il n. 100)[29].

Il trittico (o almeno la sua parte centrale) dovette quindi essere alienato tra il 1812 (data dell'ultima segnalazione nei documenti di Roncalli) e il 1824 (per la citazione nella *Guida* di Marenzi) e forse anche a tale opera – indicata tra quelle selezionate per Brera – alludono alcuni (purtroppo) evasivi riferimenti documentari del 1826-1827 relativi ad opere poste in deposito presso il Roncalli, ma da lui arbitrariamente alienate[30]. Diversamente da quanto si riteneva sino ad ora, i due laterali (*S. Giovanni Battista* e *S. Pietro*) non furono scorporati subito dopo la soppressione del monastero, bensì in una data successiva al 1812 ed ora non sono più rintracciabili[31]. Si può quindi ipotizzare che, nonstante quanto ufficialmente dichiarasse, fu lo stesso Roncalli (in veste di funzionario governativo) a vendere illecitamente delle opere che avrebbe dovuto, al contrario, custodire.

[28] *Catalogo della galleria Bonomi-Cereda di Milano, quadri di celebri autori, A. Genolini, Milano 14-16 dicembre 1896*, Milano 1896, p. 15, cat. 36.

[29] G. Marenzi (1824), op. cit., p. 99 (per la citazione di Valania); Carlo Marenzi (1827 ca.), cit. da A. Piccinelli (1863-1865 ca.), in F.M. Tassi, op. cit., vol. II, p. 201; BCBg, A. Moratti, op. cit., vol. II, p. 149: "Matris Domini […] Quadro scomparso già da gran tempo, poiché interpellate personalemente le più vecchie monache che esistevano nel 1890, mi risposero che non solo non lo videro mai, ma che non sentirono mai parlarne"; ASDBg, Fondo Elia Fornoni, *Pittori bergamaschi*, op. cit., vol. VI, p. 44, n. 98: "Il martirio di S. Pietro era nella chiesa del Matris Domini a Bergamo e al momento della soppressione del convento passò al signor Ignazio Valania che lo vendette al signor Luigi Vailetti. Sua figlia Maria maritata ai conti Lochis lo vendette nel 1845 al signor Bonomi di Milano […] Credo che possa essere quello che oggi è nel museo sforzesco di Milano, che appunto è dipinto su tavola come quello al Matris Domini"; Mina Gregori, *Giovanni Battista Moroni, tutte le opere*, Milano 1979, pp. 283-284; Valerio Guazzoni, in Maria Teresa Fiorio (a cura di), *Museo d'Arte antica del Castello Sforzesco. Pinacoteca*, tomo II, Milano 1998, pp. 111-113, cat. 323; Francesco Rossi, in Rosanna Paccanelli, Maria Grazia Recanati, Francesco Rossi (a cura di), *Giacomo Carrara (1714-1796) e il collezionismo d'arte a Bergamo, saggi, fonti, documenti*, Bergamo 1999, (n. 22 del cat.) p. 88, nota 24, fig. a p. 89.

[30] ASMi, Studi, p.m., cart. 329: "Studi, pittura, scultura, Bergamo, pittori diversi, Debito pubblico n. 172 […], 1826-1827, Roncalli. Atti relativi all'arbitraria vendita fatta dal pittore Roncalli di vari quadri di provenienza delle soppresse corporazioni religiose nel bergamasco stati presso di lui depositati […]" (questi documenti non sono stati, però, rinvenuti nella relativa cartella).

[31] Erano stati esposti nella mostra sotto il Palazzo Vecchio di Bergamo del 1799, assieme al S. Pietro Martire, come provenienti da corporazioni soppresse: R. Paccanelli, M.G. Recanati, F. Rossi, op. cit., (nn. 21 e 30 del cat.) pp. 84-85, note 8, 10.

LORENZO MASCHERETTI

IPOTESI SULLA FORMAZIONE VENEZIANA DELL'INTARSIATORE FRA DAMIANO ZAMBELLI E ALCUNE CONSIDERAZIONI SUI SUOI PRIMI ANNI BERGAMASCHI

Ateneo – 29 novembre 2017

L'esordio della carriera di Damiano Zambelli, di cui sono espressione "li banchi de tarsia" per il presbiterio dell'antica chiesa dei Santi Stefano e Domenico a Bergamo, è stato a lungo adombrato dal prestigio degli incarichi ricevuti dal frate nel corso della sua tarda maturità – le imprese per i domenicani di Bologna e le commissioni per Perugia, Genova e Urfé[1] – come evidenzia la fortuna critica del catalogo zambelliano, sbilanciata a favore di queste ultime fatiche. Nonostante una simile disparità, complessivamente fra Damiano godette, fatto raro, di un significativo consenso già tra i contemporanei e il successo della sua attività è testimoniato dai pareri favorevoli che su di lui si registrarono sin dagli anni precedenti la sua scomparsa, lungo tutto il secondo quarto del Cinquecento.

La prima voce in ordine di tempo che si leva a lodare l'opera zambelliana è quella di Marcantonio Michiel (1484-1552) nella *Notizia d'opere di disegno*[2]. Così l'autore scrive nel paragrafo dedicato a "San Domenego dei frati osservanti" a Bergamo:

---

[1] Fra Damiano Zambelli (1480 circa - 1549) è documentato a Bologna a partire dal 24 ottobre 1528, quando risulta affiliato al convento di San Domenico [Venturino Alce, *Fra Damiano Zambelli da Bergamo (†1549): regesto dei documenti*, "Bergomum", 86, 1991, p. 92]; lasciò Bergamo forse per scampare alla pestilenza che afflisse la città nel biennio 1528-1529. Per l'attività bolognese si vedano Venturino Alce, *Il coro intarsiato di San Domenico in Bologna*, Bologna 2002 e Alessandra Bigi Iotti, Giulio Zavatta, *Il coro di San Domenico a Bologna*, in Luca Trevisan (a cura di), *Tarsie lignee del Rinascimento in Italia*, Vicenza 2011, pp. 221-243. Per sue esperienze fuori dal capoluogo emiliano si rimanda a Venturino Alce, *Un giudizio arbitrale dell'intarsiatore fra Damiano da Bergamo nell'anno 1531*, "Bergomum", 3, 1993, pp. 38-55; Martino Siciliani, *Opere lignee dell'Abbazia di San Pietro in Perugia. Il coro della Basilica: arte, teologia e simbologia*, Perugia 2000, pp. 125-133; Elena Bugini, *Tracce artistiche bergamasche in terra di Francia: i lavori di fra Damiano Zambelli per la Bâtie d'Urfé*, "Atti dell'Ateneo di scienze, lettere ed arti di Bergamo", LXXVIII, a.a. 2014-2015, Bergamo 2015, pp. 341-376). Per un esame generale della parabola artistica di fra Damiano si veda Massimo Ferretti, *I maestri della prospettiva*, in Federico Zeri (a cura di), *Storia dell'arte italiana. Parte terza. Situazioni momenti indagini*, vol. IV (*Forme e modelli*), Torino 1982, pp. 554-560.

[2] La *Notizia*, rimasta a lungo manoscritta, fu edita a stampa nel 1800 a cura di Jacopo Morelli, allora custode della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia dove il manoscritto tuttora si conserva (Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, ms. It. XI, 67). Le carte dedicate a Bergamo, non datate, sono vergate con un *ductus* e un inchiostro riferibili al 1532 circa (anno in cui fu pubblicata la *Agri et Urbis Bergomatis Descriptio* di Michiel): in quel periodo Michiel avrebbe rielaborato e integrato

> In la Cappella maggiore li banchi de tarsia sono de man de Fra Damian Bergamasco Converso in S. Domenego, che fu discepolo de Fra … Schiavon in Venezia. Li disegni de ditte tarsie furono de mano de Troso da Monza e de Bernardo da Trevi[glio], del Bramantino, e altri; e sono istorie del Testamento Vecchio e prospettive[3].

In poche righe si concentrano aspetti di grande problematicità: la formazione del frate, il programma iconografico degli arredi di Santo Stefano, le attribuzioni dei disegni preparatori per le tarsie. Tutti rappresentano possibili punti d'avvio per una ricerca volta alla riscoperta della personalità artistica del primo Zambelli. Sospesa temporaneamente l'annosa questione connessa al coinvolgimento di pittori d'ambito milanese nella fornitura dei cartoni per le tarsie[4], in queste pagine si ragiona ipoteticamente sulle esperienze formative vissute da fra Damiano negli anni giovanili, con l'obiettivo di contestualizzare il ciclo intarsiato di Bergamo, che costituisce la prima occasione a quanto si sa in cui il converso domenicano dimostrò un ruolo di spicco.

Una tessera per il puzzle familiare?

Non si possiedono prove certe riguardanti la data di nascita di Damiano Zambelli, fissata da Venturino Alce con buona approssimazione verso il 1480[5]. Il quadro familiare dipinto da Alce all'inizio degli anni Novanta del secolo scorso – comprendente il genitore Antoniolo, il fratello Stefano e il

a memoria gli appunti presi nel corso del suo viaggio orobico, avvenuto tra la fine del 1524 e l'inizio del 1525 [Rosella Lauber, *Per un itinerario fra le opere rinascimentali a Bergamo, dall'osservatorio privilegiato di Marcantonio Michiel*, in Andrea Di Lorenzo (a cura di), *La luce del Rinascimento. Temi, concetti dinamiche della cultura rinascimentale*, Torino 2011, p. 82], non senza commettere errori. In almeno due casi infatti Michiel descrive un monumento ancora in costruzione come se fosse realmente compiuto: l'ancona di rame dorato in Santa Maria Maggiore e la cappella Tasso in Santo Spirito (*Ivi*, p. 109 nota 37; p. 112 nota 54). Per questo, se da un lato la testimonianza del cronista veneziano è preziosa poiché attesta l'esistenza di opere zambelliane a Bergamo nel terzo decennio del secolo, dall'altro non rappresenta un *terminus ante quem* del tutto affidabile, potendo riferirsi a un cantiere ancora *in fieri*.

[3] Jacopo Morelli, *Notizie d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI esistenti in Padova, Cremona, Milano, Pavia, Bergamo, Crema e Venezia, scritta da un anonimo di quel tempo*, Bassano 1800, p. 50.

[4] Il coinvolgimento di artisti nella realizzazione dei cartoni per i postergali zambelliani rappresenta uno degli argomenti che ha maggiormente interessato la critica nel secolo scorso e che ha visto svilupparsi un vivace dibattito attributivo. Le parole di Marcantonio Michiel hanno condizionato gli studiosi intervenuti a ricercare l'identità dei cartonisti all'interno di un triangolo "milanese" ai cui vertici stanno Troso da Monza, Bernardo Zenale e Bramantino; la mancanza di opere riferibili al primo artista citato ha ristretto il dibattito tra i sostenitori della paternità zenaliana o bramantiniana dei cartoni preparatori. Per la ricostruzione dell'intera vicenda critica si rimanda a Lorenzo Mascheretti, *Fra Damiano Zambelli intarsiatore a Bergamo: "li banchi de tarsia" per i domenicani di Santo Stefano*, "Arte lombarda", 182-183, 2018, pp. 20-34.

[5] V. Alce, *Fra Damiano Zambelli…* cit., p. 83 nota 5.

parente Giovanni Francesco di Lorenzo[6] – sembrerebbe arricchirsi attraverso la lettura di alcuni nuovi documenti e il riesame di altri già editi.

Tra i testimoni del noto contratto di apprendistato del 5 giugno 1520 riguardante fra Damiano e Giovanni Maria Marendi, in cui il frate si impegna a insegnare per tre anni l'arte della tarsia al nuovo allievo, è citato per primo il "Magistro Andrea filio Tonoli de Zambellis muratore"[7]. Poiché la parte iniziale del documento non era stata trascritta, questo personaggio era passato sotto silenzio. Ma l'identità del cognome e il fatto che egli presenzi a un patto di cui è protagonista il nostro frate sono indizi che portano a riconoscere ipoteticamente in lui un parente di Damiano; la coincidenza del patronimico invoglierebbe persino ad azzardare la sua identificazione con un fratello. Inoltre la qualifica di Andrea come "marengone" – testimoniata da un inedito contratto del 2 giugno 1520, su cui tra poco si tornerà – indica un'affinità di competenze con il presunto familiare Damiano che costituirebbe un'ulteriore conferma al riconoscimento[8].

La conoscenza di questo membro della famiglia, al quale sono legate testimonianze documentarie più diffuse rispetto agli altri, getterebbe nuova luce sulle dinamiche abitative degli Zambelli: le vicende di Andrea si svolgono infatti nel borgo di San Leonardo, dove risulta residente nel febbraio 1515, quando sposa Pace di Martino da Leffe[9], e nel luglio 1518, quando è coinvolto in una lite[10]. Ciò porterebbe ad ambientare con prudenza almeno il nucleo familiare di Andrea in città e precisamente in un'area poco lontana dal convento domenicano di Santo Stefano[11].

---

[6] In un documento del 17 luglio 1534 è menzionato "Stefano de Antoniolo de Zambelli da Bergamo" (V. Alce, *Fra Damiano Zambelli*… cit., pp. 104-105). Questa informazione deve essere incrociata con la testimonianza di fra Stefano Foscarari, che nel libro di amministrazione del convento di San Domenico a Bologna cita "maestro Stephano de Bergamo fratello de fra Damiano" come partecipante alla fabbrica del coro bolognese (*Ivi*, p. 119). Giovanni Francesco di Lorenzo Zambelli, da Massimo Ferretti indicato nipote di Damiano [Massimo Ferretti, *Tarsia e xilografia. Lotto e Capoferri*, in Gabriele Donati, Valeria Genovese (a cura di), *Forme del legno: intagli e tarsie fra Gotico e Rinascimento*, atti del convegno (Pisa, Scuola Normale Superiore, 30-31 ottobre 2009, Pisa 2013, p. 280], è documentato a Bologna già nel 1527 come autore di due sedili per il nuovo coro (V. Alce, *Fra Damiano Zambelli*… cit., p. 92) e risulta "garzone di F. Damiano" (*Ivi*, p. 94); il suo nome compare in una tarsia del coro di San Lorenzo a Genova datata 1546 (*Ivi*, p. 84 nota 8). Non vi sono in realtà indicazioni documentarie specifiche sul grado di parentela tra i due maestri.

[7] Archivio di Stato di Bergamo (d'ora in poi ASBg), *Notarile*, notaio Giovanni Zinetti Chiappinelli, 2312. Il documento è parzialmente pubblicato in V. Alce, *Fra Damiano Zambelli*… cit., pp. 85-86. Così recita il protocollo: "Die suprascripto et loco presentibus testibus Magistro Andrea filio Tonoli de Zambellis muratore, Liberale filio Magistri Christophori de Pisonibus, Ioanne Maria filio Domini Christophori de Bressanis et Martino quondam Joannis de Rola […]".

[8] ASBg, *Notarile*, notaio Vincenzo Cavazzi, 796. Ringrazio Gianmario Petrò per la segnalazione di questo e di altri documenti citati nel presente contributo.

[9] ASBg, *Notarile*, notaio Giovanni Angelo Fugazza, 1394.

[10] ASBg, *Notarile*, notaio Giovanni Zinetti Chiappinelli, 2312.

[11] Lo spoglio degli estimi tardo quattrocenteschi relativi agli abitanti delle vicinie cittadine non ha confermato la presenza degli Zambelli in questa zona, la quale risulta popolata però da altri marengoni e carpentieri. È invece emerso un "Tonolus de Zambelli" abitante nel 1498 nel

Immagini di conversi

Sfogliando le delibere consiliari tardo quattrocentesche del convento, comprendenti anche pratiche di affiliazione, non si ricava alcuna notizia riguardante l'ingresso di Damiano nella comunità[12]. Il vuoto documentario tra il 1496 e il 1502 fa sospettare che il nostro avesse scelto di abbracciare la vita consacrata proprio in quel periodo, verosimilmente attorno ai vent'anni.

In quanto converso, entrò in convento come frate laico addetto ai servizi manuali e onorò Dio attraverso la preghiera del lavoro pratico. I conversi, che erano religiosi al pari dei confratelli chierici in forza dell'identica professione solenne, non erano tenuti agli studi come gli altri; dopo il noviziato continuavano la propria formazione in maniera diversa, sotto la guida di un maestro con il quale vivevano. Non essendo stati istruiti, erano generalmente meno colti dei chierici e per questo potevano essere esentati dalla preghiera comune: "in iscambio del divino officio dicono ad ogni ora canonica certi paternostri e avemarie, in quello modo come da loro maggiori è ordinato"[13]; portavano infatti appeso alla cintura un rosario, che doveva servire loro per la recita di queste preghiere giornaliere. Il loro abito inoltre, a differenza di quello dei chierici, prevedeva uno scapolare nero, di modo che la veste non si sporcasse a causa dell'attività manuale. Così ad esempio Lorenzo Lotto raffigura, nella predella della Pala Martinengo con *San Domenico che risuscita Napoleone Orsini* (Fig. 1), il religioso che sta dietro al cardinale e volge lo sguardo all'osservatore, distinguendolo nettamente dai confratelli chierici che assistono al miracolo da sotto il portico[14]. I conversi inoltre non potevano celebrare il sacramento dell'Eucarestia, confessare o predica-

quartiere di Sant'Alessandro della Croce, precisamente "extra porta Sanctae Catherinae" [Biblioteca Civica di Bergamo (d'ora in poi BCBg), *Archivio storico comunale di Bergamo*, Antico regime, Estimi, class. 1.2.16-VII, f. 131v]: è probabilmente lo stesso Tonolo che detta testamento il 16 maggio 1519 [ASBg, Notarile, notaio Bono Valle, 657 (vol. 1514-1520)], nominando eredi i figli Lorenzo, Andrea, Caterina e Lorenza. Sebbene la coincidenza dei nomi faccia pensare a una possibile identificazione, il fatto che il cognome di Tonolo sia accompagnato dall'epiteto "dela ecclesia" - riferimento a un casato di Endenna con cui erano imparentanti numerosi gruppi familiari locali (comunicazione orale di Gianmario Petrò) - insinuerebbe qualche dubbio, poiché né Damiano né Andrea sono mai indicati in questo modo nei documenti che li riguardano.

12 BCBg, *Manoscritti*, AB 34. Sulla vitalità della comunità in quegli anni si veda Venturino Alce, *Fra Damiano intarsiatore e l'ordine domenicano a Bergamo*, Bergamo 1995, p. 37.

13 Pier Luigi Bagatin, *Preghiere di legno. Tarsie ed intagli di fra Giovanni da Verona*, Firenze 2000, p. 26. L'autore cita la novella di cui è protagonista il Pievano Arlotto, presbitero vissuto nel Quattrocento e noto per le sue burle grazie a una letteratura popolare fiorita nei suoi anni.

14 L'impertinenza con cui il religioso raffigurato rivolge lo sguardo all'osservatore ha incuriosito la critica, che ha tentato di riconoscervi un ritratto o un autoritratto del pittore. Antonio Piccinelli, postillando le *Vite* di Francesco Maria Tassi, scrisse: "In una di queste dove S. Domenico fa orazione per restituire in vita il nipote dell'astante cardinale, nella figurina a tergo del medesimo e più vicina e ridotta ai riguardanti, il pittore ha ritratto se stesso" (cfr. Roberto Bassi Rathgeb, *Le postille di Antonio Piccinelli alle "Vite dei pittori, scultori e architetti bergamaschi" di F. M. Tassi*, "L'Arte", 58, Milano 1959, p. 122).

Fig. 1. Lorenzo Lotto, *San Domenico che risuscita Napoleone Orsini*, predella della Pala Martinengo, Bergamo, Accademia Carrara

re e non avevano diritti decisionali in merito alla vita della comunità: ecco perché, nei numerosi consigli capitolari del convento di Santo Stefano di cui sono pervenuti i verbali, il nome di fra Damiano non compare mai.

Con gli olivetani a Venezia

L'occupazione pratica corrispose per Zambelli all'esercizio dell'arte dell'intarsio. Non è escluso che, prima dell'ingresso nella comunità, egli possedesse già i rudimenti della falegnameria e della carpenteria, acquisiti forse presso l'impresa paterna, come suggerirebbero le analoghe competenze in possesso dei suoi fratelli (effettivi e presunti), con i quali avrebbe potuto condividere un iniziale tirocinio. Se così fosse, l'esperienza formativa veneziana testimoniata da Michiel si configurerebbe come una specializzazione, richiedendo la professione della tarsia un perfezionamento presso un maestro esperto.

Il nome dell'artista che a Venezia si occupò di insegnare a fra Damiano i segreti della tarsia non ci è giunto, a causa di una lacuna nel testo della *Notizia* che può essere interpretata come dimenticanza dell'autore: "fu discepolo de fra … Schiavon in Venezia". Nonostante l'omissione, è possibile riconoscere il personaggio indicato a partire dal soprannome "Schiavone", riferito a individui originari della regione slava: si tratterebbe del converso olivetano Sebastiano da Rovigno (1420 circa – 1505). Il frate istriano, detto anche "fra Bastian virgola" per la zoppia che lo affliggeva, è a buon diritto considerato l'iniziatore della scuola olivetana dell'intarsio ligneo ed è ricordato per aver avuto tra i propri allievi il più giovane confratello Giovanni da

Verona (1475 circa – 1525)[15]. Purtroppo non rimangono testimonianze del suo lavoro di maestro lignario: si fa fede agli elogi delle fonti, che celebrano come capolavori insuperabili il coro e gli armadi da sagrestia da lui realizzati in collaborazione con fra Giovanni tra gli anni Ottanta e Novanta del Quattrocento per la chiesa veneziana di Sant'Elena in Isola, durante il suo soggiorno in Laguna, dove risiedette più o meno ininterrottamente dal 1484 fino alla scomparsa. Nel perduto coro di Sant'Elena, intarsiato con "tutte le cittadi sono in el dominio de' Veneziani"[16], fra Sebastiano aveva impresso una svolta significativa all'arte del commesso ligneo, dal momento che eccezionalmente intarsiò non più paesaggi urbani ideali, ma vedute di città reali e riconoscibili, appartenenti alla Serenissima[17].

Esempi di questo nuovo genere si rintracciano anche negli intarsi bergamaschi di fra Damiano e potrebbero rappresentare nel *corpus* zambelliano le poche rimanenze iconografiche di quell'esperienza di formazione: ci si riferisce ai due postergali raffiguranti le piazze di Bergamo e di Brescia (Figg. 2-3), interpretate correttamente come omaggio alla doppia cittadinanza del capitano Alessandro Martinengo Colleoni[18], protettore dei frati bergamaschi e patrono dal 1504 della cappella maggiore di Santo Stefano, ma riconducibili allo stesso tempo al citato precedente olivetano. Ci si chiede se per le due tarsie con le piazze di Bergamo e Brescia fra Damiano non si possa essere servito addirittura di schemi già adoperati da fra Sebastiano o da altri. Così si spiegherebbe la presenza tautologica delle didascalie topografiche "Piaza de Bergamo" e "Brixia Magnipotens", superflue per un pubblico bergamasco o filo bresciano ed evidentemente rivolte a osservatori non autoctoni: nel coro di Sant'Elena avrebbero avuto ben altro significato, dovendo svelare ai veneziani scenari urbani non immediatamente familiari.

A prima vista anche la tarsia bergamasca con il *Campiello veneziano* (Fig. 4) potrebbe essere inserita in questo gruppo, data la presenza di uno scorcio lagunare apparentemente realistico. In verità le architetture che vi sono raffigurate costituiscono un accumulo di soluzioni improbabili: nel complesso risulta un effetto urbano dal carattere diffusamente veneziegia-

[15] Su fra Sebastiano da Rovigno si veda P. L. Bagatin, Op. cit., pp. 26-33.

[16] Così Pietro Casola, canonico del Duomo di Milano, descrisse nel 1494 il coro di Sant'Elena in Isola, chiesa che ebbe modo di visitare durante la tappa veneziana del suo viaggio verso la Terra Santa [si veda l'edizione critica del diario compilato da Casola nel corso del pellegrinaggio: Anna Paoletti (a cura di), *Viaggio a Gerusalemme di Pietro Casola*, Alessandria 2001, p. 92]. Ancora nel 1823 Leopoldo Cicognara poteva affermare che "nel 1480 fra Sebastiano da Rovigno e fra Giovanni da Verona maestri di tarsie fecero gli armari e sedili del coro di S. Elena in un'isola a Venezia, ove oltre molte prospettive in 34 sedili ritrassero altrettante città come elle erano in quel tempo" (Leopoldo Cicognara, *Storia della scultura dal suo Risorgimento sino al secolo del Canova per servire di continuazione alle opere del Winckelmann e di D'Agincourt*, vol. V, Venezia 1823, pp. 525-526).

[17] P. L. Bagatin, Op. cit., p. 29. Negli stessi anni anche Giovanni Maria Platina adottò il medesimo filone a Cremona, inserendo negli antelli del mobile da sagrestia e nei postergali del coro da lui intarsiati per il Duomo scorci veritieri della città lombarda: cfr. Alfredo Puerari (a cura di), *Le tarsie del Platina*, Milano 1967.

[18] L. Mascheretti, Op. cit., p. 22, con bibliografia.

Figg. 2-3. Damiano Zambelli, *Piazza di Bergamo*, Bergamo, chiesa di San Bartolomeo, coro

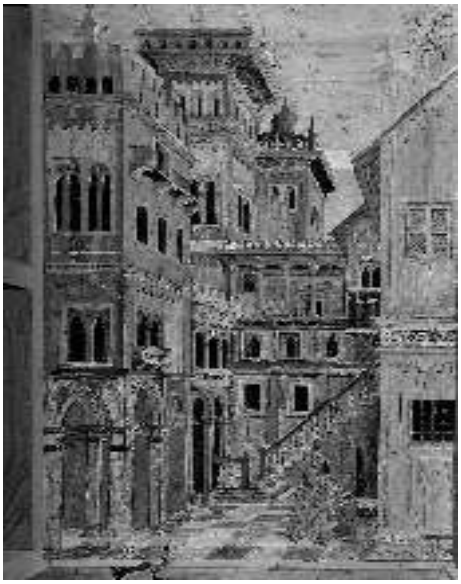


Fig. 4. Damiano Zambelli, *Campiello veneziano*, Bergamo, chiesa di San Bartolomeo, coro.

Fig. 5. Giovanni da Verona, *Veduta urbana ideale*, Siena, Duomo, coro.

te ma alquanto irreale, nonostante il tentativo di ambientarvi la scenetta quotidiana di una donna al pozzo. Su questa strada di *divertissement* prospettici si mosse fra Giovanni da Verona, che sposò nei suoi lavori un uso fantasioso e decorativo dell'architettura, distanziandosi dalla lezione del maestro Schiavone. A suffragio dell'idea che nello specchio zambelliano possa riconoscersi un raro retaggio dei modi del veronese interviene il dettaglio – *unicum* nel ciclo di Bergamo – del passero che si posa sul davanzale scorciato: questo accorgimento, caro a fra Giovanni che se ne servì spesso (Fig. 5)[19], non è solo occasione per sfoggiare l'abilità di commettere i legni, poiché risultato di un minuzioso incastro di piccoli tasselli diversi; ma è anche accorgimento con cui trasformare l'inquadratura, altrimenti anonima, in un'estensione dello spazio figurativo.

Reti domenicane

Se è vero che, come gli indizi citati suggeriscono sottilmente, Zambelli poté frequentare gli olivetani ed essere "discepolo de Fra … Schiavon", la data di morte di fra Sebastiano, scomparso a Venezia nel settembre 1505 all'età di ottantacinque anni[20], rappresenterebbe un preciso *terminus ante quem* per il praticantato di fra Damiano: accettata la sua nascita attorno al 1480, il converso avrebbe potuto frequentare la scuola dello Schiavone appena ventenne, in una fase appropriata della sua carriera[21].

A quell'epoca era probabilmente già entrato a far parte della comunità domenicana bergamasca e il temporaneo trasferimento in area veneta potrebbe essere stato agevolato da un sistema di relazioni interne all'ordine domenicano. Alce ha supposto che l'apprendistato fosse reso possibile dai buoni rapporti esistenti tra i frati bergamaschi e il convento di San Domenico di Castello, situato a poca distanza da Sant'Elena, in forza della comune

[19] P. L. Bagatin, Op. cit., pp. 270-280.

[20] *Ivi*, p. 28.

[21] La data di morte di fra Sebastiano ha insospettito Massimo Ferretti circa un possibile apprendistato di fra Damiano presso l'olivetano: a detta dello studioso, infatti, un limite cronologico così alto mal si adatterebbe agli estremi biografici di Zambelli (M. Ferretti, *I maestri*… cit., pp. 554-555). Di recente, tornato sull'argomento, Ferretti ha guardato meno dubbiosamente alla presunta formazione olivetana del nostro frate. Lo studioso è ripartito da una considerazione di carattere contenutistico, cercando cioè somiglianze figurative tra le opere di fra Damiano e quelle del suo possibile condiscepolo fra Giovanni da Verona, i cui lavori sono probabilmente quanto di più vicino alle creazioni scomparse del maestro fra Sebastiano. Ferretti ha concluso che "è difficile vedere un ponte tra le architetture a cui rimarrà sempre affezionato fra Damiano e certe fantasie edilizie dell'intarsiatore veronese"; tuttavia, a suo dire, questo non deve condizionare in maniera assoluta il giudizio, poiché la tarsia, che è un'arte con una forte componente ingegneristica, "non consente sempre induzioni sulla discendenza come quelle a cui ci hanno abituato le botteghe dei pittori" (M. Ferretti, *Tarsia e xilografia*… cit., p. 303 nota 23). Venturino Alce ha creduto che alla base di un'opposta declinazione dei comuni insegnamenti di fra Sebastiano potessero esserci le differenze di personalità e spiritualità tra Damiano e Giovanni (V. Alce, *Fra Damiano intarsiatore*… cit., p. 97).

Osservanza riformata che le due comunità avevano abbracciato: ad esempio nel 1502 i domenicani di Santo Stefano avevano nominato loro procuratore fra Lodovico Michiel, priore di San Domenico dal 1500 al 1504, per trattare una causa a Venezia[22]. Anche San Pietro Martire a Murano, altro centro dei predicatori in Laguna, aveva aderito alla riforma dell'ordine. Qui agli inizi del XVI secolo viveva il bergamasco fra Bartolomeo d'Alzano, fine conoscitore di Santa Caterina e curatore dell'edizione aldina delle lettere della santa senese (1500): egli aveva vestito l'abito in Santo Stefano a Bergamo, dove per qualche tempo aveva insegnato filosofia[23]. A San Pietro Martire in quegli anni si stavano inoltre per concludere i lavori di ricostruzione della chiesa convenutale, rasa al suolo da un incendio nel 1474[24]: il fervore lavorativo doveva essere notevole e alta era la probabilità di incontrare artigiani specializzati.

Un ruolo attivo potrebbe essere stato ricoperto anche dai priori del convento bergamasco: in particolare si ricorda il veronese fra Marco Pellegrini, testimoniato a Bergamo nel 1503[25] e presente all'atto con cui i frati nel maggio 1504 concessero ad Alessandro Martinengo Colleoni lo iuspatronato della cappella maggiore della loro chiesa[26]. Pellegrini, tra i molti incarichi ricoperti (anche a Venezia)[27], era stato priore in Sant'Anastasia a Verona dal 1487 al 1491 e nell'ultima fase del suo priorato veronese il maestro Lorenzo da Salò aveva iniziato la realizzazione degli stalli del coro della chiesa (1491-1493), oggi ricollocato nella cappella Giusti[28]. Suo successore a Ber-

---

[22] V. Alce, *Fra Damiano intarsiatore*… cit., p. 96, dove il cognome del frate diventa "Marcello". Fra Lodovico fu in seguito priore di Santo Stefano a Bergamo dal 1507 al 1509 [BCBg, *Manoscritti*, AB 34, f. 11r; cfr. anche Giuseppe Locatelli, *L'istruzione a Bergamo e la Misericordia Maggiore (storia e documenti)*, "Bergomum", 4, Bergamo 1910, 88-89].

[23] Tullia Franzi, *Fra Cristoforo e fra Bartolomeo d'Alzano*, "Memorie domenicane", 818, Firenze 1950, p. 122. Nel 1508, quando era priore di San Pietro Martire di Murano, commissionò al pittore fiorentino e confratello fra Bartolomeo una pala d'altare mai giunta in laguna (Peter Humfrey, *Fra Bartolomeo, Venice and St. Catherine of Siena*, "The Burlington Magazine", 132, 1990, pp. 476-483).

[24] Flaminio Corner, *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia, e di Torcello*, Padova 1758, pp. 629-630. I lavori si conclusero nel 1509 e la riconsacrazione avvenne nel 1511.

[25] G. Locatelli, Op. cit., p. 87.

[26] BCBg, Archivio Basella, IV, 5.

[27] Fra Marco, uno dei più forti oppositori di Savonarola nella congregazione di Lombardia (Romeo De Maio, *Savonarola e la Curia romana*, Roma 1969, p. 29; Michael Tavuzzi, *Savonarola and Vincenzo Bandello*, "Archivum Fratrum Praedicatorum", 69, Roma 1999, p. 219), fu priore a Venezia nel 1474-1477, a Bologna nel 1485-1486 e nel 1502-1503, in Sant'Anastasia a Verona nel 1487-1491, in San Domenico a Cremona nel 1492-1493, ancora a Verona nel 1494-1496, dove tornerà nel 1508-1510 dopo aver ricoperto dal 1505 al 1507 la carica di vicario della congregazione [Raymond Creytens, Alfredo D'Amato, *Les Actes Capitulaires de la congrégation Dominicaine de Lombardie (1482-1531)*, "Archivum Fratrum Praedicatorum", 31, Roma 1961, p. 258].

[28] Edoardo Villata, Scheda in Sergio Marinelli, Paola Marini (a cura di), *Mantegna e le arti a Verona 1450-1500*, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 16 settembre 2006 - 14 gennaio 2007), Venezia 2006, pp. 408-409.

gamo fu il piemontese Mattia Cattanio da Pontecurone, che nel 1490 era stato *socius prior* di San Pietro Martire a Murano[29].

Non è da escludere che anche il convento dei Santi Giovanni e Paolo, pur appartenendo al ramo dei conventuali, avesse rappresentato una tappa dell'itinerario urbano seguito da fra Damiano in occasione del suo soggiorno formativo veneziano: piace infatti pensare che il giovane apprendista, oltre a frequentare la scuola di Sebastiano da Rovigno, avesse avuto la possibilità di visitare i cantieri allora attivi in città e di conoscere le maestranze del legno (e non solo) coinvolte[30].

Mediazioni

Tra queste spiccano i fratelli Antonio e Paolo Mola, protagonisti della stagione a cavallo tra XV e XVI secolo[31]. Mantovani, conobbero gli insegnamenti del conterraneo Giovanni Maria Platina, presente spesso nella capitale gonzaghesca e già attivo nella vicina Cremona al cantiere del Duomo[32]. A

[29] Mattia Cattanio da Pontecurone è testimoniato priore del convento bergamasco nell'agosto del 1504, come si ricava da una nota di possesso presente su di un incunabolo proveniente dalla dispersa biblioteca di Santo Stefano (Biblioteca del clero di S. Alessandro di Bergamo, Inc. 26/III). Sul contropiatto anteriore si legge: "Hic liber est conventus Sancti Stephani de Bergomo ordinis Predicatorum, emptus autem e conventu a fratre Iordano de Sabbatinis de Bergomo"; sulla prima guardia: "Iste liber concessus fuit per patrem fratrem Mathiam de Pontecurone, priore conventus, fratri Iordani de Sabbatinis de Bergomo qui dedit conventui aurem unum die 12 augusti 1504". È presente a Bergamo come priore anche nell'aprile 1506 e nel gennaio 1507 (G. Locatelli, Op. cit., p. 88, che storpia il nome in "Matteo da Montecorvo"). Fra Mattia, ricordato anche da Leandro Alberti nel suo *De viris illustribus* (cc.146r-146v), fu *socius prior* di San Pietro Martire a Murano nel 1490 [Alfredo D'Amato, *Sull'introduzione della riforma domenicana nel Napoletano per opera della Congregazione di Lombardia (1489-1501)*, "Archivum Fratrum Praedicatorum", 26, Roma 1956, p. 261], priore di Santa Maria delle Grazie a Milano dal 1508 al 1510 e commissario della riforma di Sant'Eustorgio [Sara Fasoli, *Perseveranti nella regolare osservanza. I Predicatori osservanti nel ducato di Milano (secc. XV-XVI)*, Milano 2011, p. 326], vicario generale della congregazione di Lombardia dal 1514 al 1516 e priore di Santa Maria di Castello a Genova dal 1523 al 1525 (Raimondo Amedeo Vigna, *Storia cronologia del convento di S. Maria di Castello*, "Atti della Società ligure di storia patria", 21, 1889, p. 296). È protagonista di una novella di Matteo Bandello ambientata a Forlì (Elisabetta Menetti, *Enormi e disoneste: le novella di Matteo Bandello*, Roma 2005, pp. 63-71).

[30] Entro il 1496 era conclusa, appena fuori dal convento dei Santi Giovanni e Paolo, la nuova facciata della Scuola Grande di San Marco con le sue finte prospettive, che di certo non dovevano passare inosservate agli occhi di un giovane intarsiatore. Sulla facciata veneziana: cfr. Matteo Ceriana, *"Si fabricha di nuovo bellissima": la facciata della Scuola Grande di San Marco a Venezia*, in Gherardo Ortalli, Salvatore Settis (a cura di), *La Scuola Grande di San Marco a Venezia*, Modena 2017, pp. 67-98 e, dello stesso, le schede sulle vedute prospettiche in calce al volume a pp. 237-238 e 249-250.

[31] Paolo Bertelli, *La grotta di Isabella d'Este a Mantova*, in L. Trevisan (a cura di), Op. cit., p. 108; novità documentarie sono in Stefano L'Occaso, *Documenti sull'arte della tarsia e dell'intaglio a Mantova tra Quattro e Cinquecento*, in G. Donati, V. Genovese (a cura di), Op. cit., pp. 189-190.

[32] Umberto Daniele, *Urbis asserulis compacta. Rappresentazione architettonica e simbolismo nelle tarsie marciane*, in *Tarsie lignee della Basilica di San Marco*, Milano 1998, p. 18; A. Puerari (a cura di), Op. cit., *passim*.

Pavia parteciparono alla realizzazione dei cori della Certosa, essendo documentati nel 1489 in rapporti (conflittuali) con Bartolomeo de Polli, autore della struttura lignea dei mobili[33].

Trasferitisi a Venezia, nel 1496 i due presero parte al rinnovamento del coro quattrocentesco dei Santi Giovanni e Paolo, terminato nel 1502. Purtroppo il complesso, a cui fra Damiano avrebbe potuto rivolgere più di uno sguardo, fu smantellato nel 1683 e nessuna testimonianza resta del suo aspetto, all'infuori dei sedili superstiti del coro veneziano di San Zaccaria, che per contratto erano stati esemplati su quelli domenicani[34]. Pochi anni dopo, a partire dal 1498, Antonio e Paolo si occuparono di intarsiare alcuni pannelli degli armadi della sagrestia della basilica di San Marco: la loro sarebbe l'unica autografia certa all'interno del ciclo marciano, per il quale non sono state escluse nemmeno responsabilità olivetane[35].

Il nostro converso avrebbe avuto tutto il tempo di incontrare i fratelli Mola, durando i lavori nella sagrestia di San Marco fino al 1505. Anzi si dirà che il modo in cui a Bergamo fra Damiano popola di piccole e vivaci figure le prospettive ha forse un prototipo proprio nei pannelli marciani, dove, anche su influsso carpaccesco, "la presenza di contesti narrativi attenua l'astrazione urbana tipica degli intarsi coevi" (Fig. 6)[36]. Il ruolo di protagoniste che le figure rivestono nella scena intarsiata, tradizionalmente vuota, è anche la grande innovazione iconografica dell'impresa zambelliana bergamasca e gli intarsi di Santo Stefano costituiscono in questo senso il precedente più significativo dell'evoluzione narrativa che la tarsia intraprese, solo qualche anno più tardi, negli specchi commessi da Giovanni Francesco Capoferri per il coro di Santa Maria Maggiore[37].

Se fra Damiano non ne fosse entrato in contatto direttamente, i fratelli Mola a Venezia avrebbero potuto porsi come mediatori del nuovo filone, di cui sin dall'inizio si registrarono attestazioni in prevalenza lombarde. Le prime avvisaglie della tendenza narrativa si ritrovano in maestri del legno di provenienza lendinaresca: Giovanni Maria Platina, che si dichiarava al-

---

[33] Marco Albertario, *Il coro dei monaci e il coro dei conversi della Certosa di Pavia*, in Gianni Carlo Sciolla (a cura di), *Ambrogio da Fossano detto il Bergognone. Un pittore per la Certosa*, catalogo della mostra (Pavia, Castello Visconteo, 4 aprile - 30 giugno 1998), Milano 1998, pp. 389-390.

[34] U. Daniele, Op. cit., p. 21.

[35] È Francesco Sansovino, nella sua *Venetia città nobilissima, et singolare* (1581), ad assegnare l'impresa del coro dei Santi Giovanni e Paolo, oltre che ai fratelli Mola, a fra Sebastiano da Rovigno, responsabile a suo dire di due imprecisati quadri del ciclo (U. Daniele, Op. cit., p. 16). Probabilmente l'autore si confuse con l'olivetano fra Vincenzo da Verona, che nel 1523 si impegnava a terminare la sagrestia (*Ivi*, pp. 24-25). Umberto Daniele ha isolato i due pannelli di ambito olivetano, riconoscendoli nelle vedute urbane da lui numerate 12 e 13 (*Ivi*, p. 38).

[36] *Ibidem*. Il fatto che nei pannelli marciani sia stato sospettato da Francesco Sansovino anche l'intervento di Bernardino Ferrante, discepolo di fra Damiano a Bologna - ipotesi poi scartata per discrepanze cronologiche (*Ivi*, pp. 17, 25), può fornire un indizio delle somiglianze esistenti tra le citate tarsie veneziane e le successive realizzazioni zambelliane.

[37] M. Ferretti, *Tarsia e xilografia...* cit., p. 271. Sul coro di Santa Maria Maggiore si veda in generale F. Cortesi Bosco, *Il coro intarsiato...* cit., vol. I.

Fig. 6. Antonio e Paolo Mola, *Traslazione del corpo di San Marco*, Venezia, Basilica di San Marco, sagrestia.

lievo di Cristoforo Canozi, a Cremona inserì attori all'interno di scenari naturali, borghi fantastici e città reali[38]; Pier Antonio degli Abati, cognato dei Canozi e discepolo diretto di Lorenzo, negli stessi anni a Treviso in San Francesco commise scene dell'Antico e del Nuovo Testamento[39]. Una cassa di risonanza della novità figurativa fu, in Lombardia, il cantiere della Certosa di Pavia[40], dove negli ultimi due decenni del Quattrocento si approntavano i cori per i monaci e per i conversi: direttamente o mediatamente, il momento pavese influenzò per contenuti il nord-ovest e il nord-est d'Italia. Quella della Certosa fu probabilmente la prima cultura assimilata dai fratelli Mola, che in seguito la portarono in Laguna, contribuendo a veicolare i nuovi contenuti.

Di nuovo a casa

Parrebbe così emergere all'interno del ciclo intarsiato bergamasco una poliedricità che è indizio della ricezione e dell'assimilazione più o meno autonoma di diversi impulsi da parte di fra Damiano, frutto della variegata temperie culturale di inizio secolo. Timidi segnali parrebbero confermare che Zambelli possa aver frequentato lo Schiavone. Ma quella olivetana fu solo una delle esperienze vissute dal frate converso nei primi anni del suo operato. Le somiglianze con le realizzazioni veneziane dei Mola, attivi anche ai Santi Giovanni e Paolo, sembrerebbero indirizzare verso una più appropriata orbita domenicana di formazione. Un'ipotesi ancora da verificare è inoltre che il converso possa aver intrapreso un ulteriore e personalissimo percorso d'aggiornamento, che lo portò all'osservazione diretta di nuovi cantieri attraverso altri viaggi formativi[41].

Non è dato sapere quanti anni trascorsero tra il termine del percorso formativo di fra Damiano a Venezia e il suo debutto artistico bergamasco. Dopo la morte del maestro egli avrebbe potuto tardare il rientro a Bergamo, scoraggiato forse dalla minaccia della peste che dal 1503 imperversava in

[38] Si veda la nota 17.

[39] *Ibidem*.

[40] M. Albertario, *Il coro*... cit., pp. 381-397.

[41] Questa forma autodidattica non era del resto estranea ai colleghi di Zambelli. Nel 1483 ad esempio i canonici del Duomo di Cremona avevano concesso a Giovanni Maria Platina di spostarsi tra Lombardia, Veneto ed Emilia Romagna per compiere sopralluoghi propedeutici al cantiere del nuovo coro [Jessica Gritti, *"Cum prospectiva inaudita et quam miraculosa". Una facciata in tarsia nel coro di Cremona*, in Maddalena Basso - Jessica Gritti - Orietta Lazzarini (a cura di), *The Gordian Knot. Studi offerti a Richard Schofield*, Roma 2014, p. 79]. Anche Giovanni Francesco Capoferri, accingendosi nel 1523 alla realizzazione del coro di Santa Maria Maggiore a Bergamo, domanderà di poter "cavalcare a qualche cità di Lombardia per vedere simili opere per migliore istrutione" (M. Ferretti, *I maestri*… cit., p. 488; F. Cortesi Bosco, *Il coro intarsiato*... cit., vol. I, pp. 180-181). Le mete zambelliane potrebbero coincidere con quelle che Ferretti ipotizza per Capoferri, entrambi essendo alla ricerca di insoliti spunti narrativi (M. Ferretti, *Tarsia e xilografia*... cit., pp. 272-276).

città e che fu debellata solo tre anni dopo[42]. Basandosi sulle testimonianze documentarie a disposizione, dagli inizi del secolo si deve compiere sorprendentemente un lungo balzo fino al terzo decennio del Cinquecento, quando a Bergamo è attestato un grande fervore lavorativo dell'impresa familiare zambelliana: come s'è anticipato, il 2 giugno 1520 Andrea Zambelli sottoscriveva un patto con cui si impegnava a insegnare per cinque anni il mestiere del muratore e del carpentiere a un tale Guido da Serina; tre giorni più tardi fra Damiano, alla presenza anche di Andrea, stringeva accordi con Giacomo Marendi per insegnare al figlio di questi, Giovanni Maria, l'arte della tarsia in un triennio. Pare che i due maestri, presunti familiari, si stessero dotando di tirocinanti per fronteggiare un incarico oneroso, cui non avrebbero potuto attendere da soli. Il bisogno di manodopera doveva essere davvero stringente se l'anno successivo, in seguito alla rinuncia di Giovanni Maria Marendi, fra Damiano provvedeva immediatamente ad assumere presso di sé un nuovo assistente in carica per un anno[43].

Che cosa avvenne nei due decenni precedenti? Le opportunità non mancarono a fra Damiano e alla sua *équipe* per esordire a Bergamo anche prima degli anni Venti del secolo, con un debutto meno tardivo e più conveniente. Diverse potrebbero essere state le occasioni, tutte favorite dalla protezione che il ricco patrono Alessandro Martinengo Colleoni, protagonista di Agnadello e capitano della Serenissima, aveva accordato al convento domenicano bergamasco sin dal 1504.

Sotto l'egida colleonesca proseguiva[44] ad esempio in quel giro d'anni un cantiere senza dubbio impegnativo per la comunità dei predicatori come quello della biblioteca. Oggetto di lasciti testamentari sin dal 1452[45], la fab-

[42] Per la pestilenza di quegli anni, così violenta da muovere il governo cittadino a progettare un lazzaretto, si veda Giuseppe Ronchetti, *Continuazione delle memorie istoriche della città e della chiesa di Bergamo*, vol. VII, Bergamo 1839, p. 79.

[43] La decisione di Giovanni Maria Marendi di sciogliere il patto con fra Damiano a nemmeno un anno di distanza appariva finora incomprensibile. Un inedito documento del gennaio 1521 getta nuova luce su questo episodio. Giacomo Marendi, maestro marengone e padre di Giovanni Maria, si era impegnato a istruire per sette anni un certo Cristoforo Talamoni nell'arte della carpenteria; aveva inoltre promesso che suo figlio, "quidem presenti stat cum quodam fratre S. Dominici ordinis praedicatorum Bergomi ad adiscendam artem prospectivae et tarsiae", al termine del proprio apprendistato avrebbe a sua volta insegnato al nuovo arrivato i segreti della tarsia appresi dal domenicano (ASBg, *Notarile*, notaio Giovanni Zinetti Chiappinelli, 2312). È probabile che anche la bottega dei Marendi, vivacemente attiva in quegli anni, necessitasse di manodopera e che Giacomo avesse considerato controproducente aspettare il compimento del triennio concordato per riavere il figlio presso di sé. Giovanni Maria dovette comunque prestare la propria manodopera all'interno del convento, come farebbe intendere una nota riferita a un appezzamento di terra venduto "Ioanni de Marendis carpenterio pro solutione debitorum" (BCBg, *Manoscritti*, Specola ms. 218, f. 18r).

[44] Su Alessandro Martinengo Colleoni si veda L. Mascheretti, "Novus Alexander Macedo, vere magnus, vere pius". The patronage of Alessandro Martinengo Colleoni in 16th century Bergamo, in corso di pubblicazione.

[45] La biblioteca del convento sarebbe sorta nel luogo dell'antica chiesa trecentesca, caduta in disuso dopo l'edificazione della nuova (BCBg, *Manoscritti*, MMB 332, f. 57). Già nel 1452 è

brica della "libraria" aveva rappresentato il più interessante segnale del nuovo atteggiamento di rinnovamento e di apertura dei Domenicani bergamaschi dopo l'adesione alla Congregazione riformata di Lombardia (1448)[46]. Scelte analoghe erano state compiute nella seconda metà del Quattrocento da altre comunità che sperimentarono l'ingresso nell'Osservanza: in Sant'Anastasia a Verona, ad esempio, sul finire degli anni Sessanta del XV secolo sono testimoniati i lavori di arredo della libreria conventuale – ricordata per un magnifico soffitto ligneo a cassettoni – completati forse entro il 1477[47]. A Bergamo l'impresa procedette più lentamente e fu conclusa soltanto negli anni Venti del Cinquecento[48]. Non è emersa finora alcuna prova che dimostri un coinvolgimento del giovane Zambelli all'interno della fabbrica, frequentata però da altri conversi[49]; ci si limita a constatare che in un cantiere come questo l'ingegno di un maestro di legname, intagliatore o intarsiatore (si ricordi che il nostro converso era "instructus in arte carpenteriae et tarsiae"[50]), avrebbe potuto trovare più di una applica-

documentato un lascito da parte del frate Andrea Gargani per la fabbrica della "libraria"; anche Pezolo Rivola nel 1475 donò 800 lire in 3 anni per la sua costruzione (BCBg, *Manoscritti*, MMB 732, f. 23r) e risale al 1498 un esborso di 200 ducati da parte di Paolo Solza per la stessa causa (BCBg, *Manoscritti*, AB 446/1, f. 120). Nel 1502 i frati decisero di completare la libreria a spese di fra Agostino Suardi (BCBg, Manoscritti, AB 34, f. 8r); ma nel 1519 essa non era ancora conclusa, se Alessandro Martinengo Colleoni rinunciava a un credito di 600 scudi d'oro e lo trasferiva al convento "per facienda fabrica Bibliotecae sei librariae dicti monasterii iam longo tempore coepta nomine et ad expensas prefati magnifici domini Alexandri" (ASBg, Istituti educativi, Convento di S. Bartolomeo, fald. 7, vol. II, fasc. 1, n. 12).

46 Al 1456 è fatta risalire anche la ricostruzione del convento [Giovanni Spinelli, *Gli ordini religiosi dalla dominazione veneta alle soppressioni napoleoniche (1428-1810)*, in Adriano Caprioli - Antonio Rimoldi - Luciano Vaccaro, *Diocesi di Bergamo*, Brescia 1988, p. 219], ma non sono emerse sinora prove documentarie in merito.

47 E. Villata, Op. cit., pp. 408-409. Nel febbraio 1468 il Comune di Verona deliberò lavori di arredo della libreria del convento domenicano di S. Anastasia; in cambio dell'intervento della municipalità, i frati si impegnavano a tenere aperta la biblioteca anche ai laici. Donazioni di libri da parte dei privati si registrarono tra il 1473 e il 1488. Edoardo Villata ipotizza che i lavori si concludessero entro il 1477, anno del capitolo generale a S. Anastasia. A detta dello studioso, proverrebbe dal soffitto della biblioteca veronese un mezzobusto ligneo di santo attribuibile a Lorenzo da Salò, maestro poi incaricato della realizzazione del coro della chiesa di Sant'Anastasia (vedi *supra*).

48 Nel 1522 è finalmente citato il tetto della libreria (BCBg, *Manoscritti*, AB 34, ff. 18r-18v; cfr. V. Alce, *Fra Damiano intarsiatore*… cit., p. 90). Clemente Zilioli, negli *Annali* del convento bergamasco da lui compilati nel 1728, documenta l'esistenza di "un libretto della spesa della fabrica della libraria di S. Stefano fatto l'anno 1524" che fornisce forse un *terminus ante quem* per questo cantiere (BCBg, *Manoscritti*, AB 446/1, f. 1). A proposito della grandezza e della fama di questa biblioteca, così scrisse Leandro Alberti nella sua *Descrizione di tutta Italia*: "evvi poi nel detto Monastero una nobilissima libraria fatta da Alessandro Martinengo, signore di Malpaga, da annoverare tra le prime librarie d'Europa" (Leandro Alberti, *Descrizione di tutta Italia*, Bologna 1550, p. 367r).

49 Il 7 agosto 1502 sono testimoniati i conversi fra Giacomo e fra Matteo occupati nella costruzione del fabbricato della biblioteca (BCBg, *Manoscritti*, AB 34, f. 8r).

50 Così Zambelli è detto nel contratto stipulato con Giacomo Marendi il 5 giugno 1520 (vedi *supra*).

zione, chiamato a decorare i banchi di lettura, gli armadi per i libri o i cassettoni dei soffitti.

Un'altra possibile occasione d'impiego per il nostro converso è legata alla scelta di Alessandro Martinengo Colleoni di indire nel 1513 un concorso per la commissione della pala d'altare maggiore della chiesa domenicana di Santo Stefano, al prezzo di cinquecento ducati[51]. Il monumentale dipinto, licenziato dal vincitore Lorenzo Lotto entro il 1516, era originariamente racchiuso in una cornice comprendente anche la cimasa e le tre tavolette della predella, avvicinata per struttura a quella del *Martirio di San Pietro da Verona* di Palma il Vecchio ad Alzano Lombardo[52]. È forte la tentazione di vedere all'opera nella realizzazione di questa macchina lignea – purtroppo smantellata nel 1749[53] – l'officina zambelliana, dotata di intagliatori di primo piano, come Stefano, che a Perugia più tardi propose per la decorazione del coro dei benedettini di San Pietro raffinati rilievi di gusto antiquario[54].

[51] Il concorso fu vinto, come è noto, da Lorenzo Lotto. L'imbreviatura del contratto con il pittore – in cui si fa menzione della gara – si conserva, in pessime condizioni, in ASBg, *Istituti Educativi*, Convento di S. Bartolomeo, fald. 7, vol. 2, fasc. 1, n. 1. Per la trascrizione di veda Francesca Cortesi Bosco, Mario Paganini, *Appendice. La bozza del contratto di commissione della pala Martinengo*, "Archivio storico bergamasco", 2, 1983, pp. 243-249. È stata ipotizzata la partecipazione al concorso anche di Gaudenzio Ferrari [Simone Facchinetti, *Fermo Stella satellite di Gaudenzio*, in Giovanni Romano (a cura di), *Fermo Stella e Sperindio Cagnoli seguaci di Gaudenzio Ferrari. Una bottega d'arte nel Cinquecento padano*, catalogo della mostra (Bergamo, Museo Adriano Bernareggi, 29 settembre - 17 dicembre 2006), Milano 2006 p. 42]. Sono stati letti in questa pala messaggi allusivi all'auspicato ritorno di Bergamo sotto Venezia (Francesca Cortesi Bosco, *Riflessi del mito di Venezia nella Pala Martinengo di Lorenzo Lotto*, "Archivio storico bergamasco", 2, 1983, pp. 213-249). In generale si veda Mauro Lucco, Scheda in David Alan Brown - Peter Humfrey - Mauro Lucco (a cura di), *Lorenzo Lotto. Il genio inquieto del Rinascimento*, catalogo della mostra (Washingon, National Gallery of Art, 2 novembre 1997 - 1 marzo 1998; Bergamo, Accademia Carrara, 2 aprile - 28 giugno 1998), Milano 1998, pp. 108-112.

[52] Giorgio Mascherpa, *L'ancona perduta,* in *La pala Martinengo di Lorenzo Lotto. Studi e ricerche in occasione del restauro*, Bergamo 1978, pp. 40-53.

[53] Rosalba Amerio Tardito, *Storia e vicissitudini della pala*, in *La pala Martinengo*… cit., p. 57.

[54] G. Donati, Op. cit., pp. 156-159.

FRANCESCA MARCHESI

GIUSEPPE BELTRAMELLI (1734-1816): RISCOPERTA DI UN ACCADEMICO E POLIGRAFO BERGAMASCO

Ateneo – 2 maggio 2018

La figura di Giuseppe Beltramelli (1734-1816) merita di essere riportata alla luce, per i suoi meriti letterari e per la possibilità che offre di riscoprire un capitolo rilevante della storia bergamasca[1]. Personaggio eclettico e dai molteplici interessi, ha segnato la vita culturale di Bergamo tra Sette e Ottocento: bibliofilo, collezionista e poligrafo ha lasciato copiose tracce scritte, raccolte nell'Archivio Beltramelli della Civica Biblioteca Angelo Mai ed è stato attore anche nell'ambiente dell'Accademia degli Eccitati, "antenata" in certo qual modo dell'attuale Ateneo di Scienze, Lettere e Arti di Bergamo.

Gli studi e le fonti disponibili sulla figura sono un numero modesto: in seguito a una *Necrologia* uscita anonima in un numero del *Giornale dell'italiana letteratura* del 1817 (Beltramelli era morto nel 1816) – prima fonte in assoluto –, vi è un vuoto storiografico che sarà colmato solo dalla voce di Raponi del 1966 nel *Dizionario Biografico degli Italiani*[2]. Sebbene la voce curata da Raponi sia ad oggi la ricostruzione biografica più accurata che si possiede su Beltramelli, non si può definire esaustiva, sia per l'estensione, sia per il grado di approfondimento delle notizie riportate, per quanto esse forniscano una traccia completa della vita dell'erudito. Cronologicamente, tra le due fonti più ricche, si colloca una brevissima biografia proposta nella *Biografia degli Italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti del secolo XVIII e de' contemporanei compilata da letterati italiani di ogni provincia* stampata tra il 1834 e il 1845 a cura di Emilio De Tipaldo.

Necessaria e utile risultava una ricostruzione biografica aggiornata, nonché un'analisi approfondita dei testi completi lasciati da Beltramelli, per accedere anche alla conoscenza della sua attività scrittoria, ad oggi poco valorizzata. L'identità letteraria che emerge è quella di uno scrittore amatoriale,

[1] Questo contributo prende vita a partire dal mio omonimo intervento ospitato dall'Ateneo in data 2 maggio 2018 presso la Sala Galmozzi, in occasione della rassegna Incontro con i giovani. L'occasione ha permesso di esporre i risultati più rilevanti delle ricerche effettuate per la stesura del mio elaborato di tesi triennale in Scienze dei Beni Culturali: Francesca Marchesi, *Giuseppe Beltramelli (1734-1816): un poligrafo di fine Settecento a Bergamo*, Tesi di Laurea, Università Cattolica del Sacro Cuore, rel. A. Squizzato, a.a. 2016-2017.

[2] Nicola Raponi, *Beltramelli, Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1966, vol. 8°, pp. 60-62.

che non finalizza la sua produzione alla pubblicazione e che è incuriosito da vari argomenti, che gravitano intorno alla critica letteraria e a quella che oggi definiamo "storia dell'arte".

Fondamentale è anche considerare l'enorme rete di conoscenze e amicizie che Beltramelli aveva pazientemente intessuto: da Milano, a Parigi, a Londra, egli coltivò rapporti con grandi intellettuali dell'epoca, fatto che rende la sua corrispondenza una delle più nutrite e interessanti del periodo in territorio bergamasco.

Giuseppe Beltramelli: una biografia aggiornata

Bergamo nella seconda metà del XVIII secolo vive alla pacifica ombra del dominio di Venezia da ormai più di trecento anni; questo periodo si presenta privo di grandi rivolgimenti politici o sociali, almeno fino all'avvento della dominazione francese, che diviene oggetto di preoccupazione storica solo all'estremo del secolo.

Venezia è troppo impegnata a respingere la minaccia del Turco nel Mediterraneo, occupazione che assorbe risorse e attenzioni della Serenissima e che di conseguenza le impedisce – e le risparmia – di schierarsi nei conflitti che imperversano sullo scenario europeo. Data dunque la neutralità di Venezia, Bergamo ha la possibilità di condurre mezzo secolo di vita tranquilla, impegnandosi nella restituzione di vigore alla scena culturale della città, spenta e impoverita a partire dagli inizi del secolo, coinvolgendo anche la componente borghese della società, fino ad allora rimasta ai margini del dibattito culturale.

Il primo passo per dare inizio al processo di rinascita risulta essere la volontà di riportare in vita l'istituzione culturale per eccellenza: l'Accademia. Dal 1642 Bergamo ospitava l'Accademia degli Eccitati, animata dal motto "*Jacentes excitat*" e fondata da un gruppo di eruditi bergamaschi, tra cui l'agostiniano Donato Calvi. L'attività dell'Accademia, tuttavia, si affievolì fino a cessare del tutto al termine del XVII secolo. Nel 1749 ventiquattro studiosi bergamaschi, radunati nella sala del Collegio Mariano, deliberano di domandare a Venezia la riapertura dell'Accademia. La richiesta è affidata all'allora Capitano e Vice Podestà di Bergamo Alvise II Contarini: la concessione ducale arriva il 17 marzo del 1749 da parte del doge Pietro Grimani e da quel momento l'Accademia entra in attività.

Quasi tutti i protagonisti del rinnovato fermento culturale trovano nell'Accademia un punto di incontro, di scambio e confronto, ritenendola un'istituzione effettivamente in grado di stimolare sia la produzione che la critica letteraria. Una traccia importante e fedele dell'attività dell'Accademia è offerta dall'analisi dei verbali[3], redatti a ogni seduta, che registrano anche eventuali nuove ammissioni e danno conto del succedersi delle cariche.

[3] Erminio Gennaro, *L'Accademia degli Eccitati attraverso l'indagine filologica dei suoi verbali settecenteschi*, in AAVV, *Atti dell'Ateneo di scienze, lettere e arti*, Edizioni dell'Ateneo, Bergamo, 1994.

Il felice periodo di prosperità culturale inizia a declinare in modo piuttosto rapido e definitivo nel momento in cui si avvertono gli incipienti rivolgimenti politici, che condurranno all'avventura francese. In particolare, uno dei primi segnali di stasi è il decadimento dell'istituzione accademica. Il segretario Rocchi nei verbali del 1779 rileva la crisi da cui l'Accademia non riesce a riprendersi, infatti le sedute sono sempre più rare, la partecipazione accademica è scarsa e il pubblico quasi assente:

> […] una spiacevole esperienza, che ci mostrava chiaramente, che per una certa pigrizia, o vanità arciridicola molti Accademici dopo d'essere stati ascritti alla nostra Adunanza non si degnavano di frequentare le ragunanze, che di mano in mano si vanno facendo. Noi non vogliamo un copioso Catalogo di nomi, ma un scelto drappello di Accademici, che colle loro fatiche onorino le loro persone, l'Accademia, la Patria.[4]

I personaggi che avevano animato l'Accademia tra il 1749 e il 1780 sono ormai tutti defunti; l'ultima seduta dell'Accademia degli Eccitati si terrà il 17 luglio 1796 con tema *Il biasimo*, proprio mentre Bergamo viene investita dalla vicenda rivoluzionaria e napoleonica.

La storia politica e militare del territorio ha un'influenza diretta e marcata sulla vita culturale della città: l'adeguamento alla ventata di novità francese segna la fine dell'Accademia e innesca una profonda trasformazione del sistema scolastico, nel rispetto di quei principi democratici, che avevano guidato e dato vita alla rivoluzione. Tramonta la figura dell'abate-poeta, anche in relazione alle sistematiche soppressioni di enti religiosi in epoca napoleonica, le quali contribuiscono ad allentare il legame tra istituzioni culturali e ambienti ecclesiastici. A livello scolastico si assiste a un trasferimento della gestione dell'istruzione dalle mani della Chiesa a quelle dello Stato, il quale si impegna nella creazione e nel rinnovamento di istituzioni scolastiche di ogni ordine e grado, grazie alla collaborazione e all'intervento di personaggi locali, uno su tutti Lorenzo Mascheroni. In particolare, è significativo il coinvolgimento di numerosi intellettuali bergamaschi nelle maglie della nuova organizzazione statale: la formazione erudita e legata al contesto accademico non ha pregiudicato la formazione tra l'*intellighenzia* di idee allora definite "giacobine" e aperte alla nuova concezione di democrazia. Complice anche la circolazione di idee di matrice illuminista, dovuta alle frequentazioni internazionali e cosmopolite di alcuni personaggi – si pensi per esempio a Paolina Secco Suardo, che visita Parigi e intrattiene rapporti con importanti intellettuali francesi –, si sviluppano, già prima dell'ingresso francese in Italia, sentimenti patriottici e insofferenza verso una dominazione ancora legata a politiche percepite come obsolete, come quella veneziana.

---

[4] Daniele Rota, *L'Accademia degli Eccitati: profilo storico (1642-1796)*, in AAVV *Atti dell'Ateneo di scienze, lettere e arti di Bergamo*, Bergamo, 1994, p. 247.

Il periodo napoleonico si configura come un momento di relativa prosperità per Bergamo, che ha la possibilità di dare forma alle principali istituzioni culturali, ancora oggi riferimento per la città. Nel 1810 nasce, per decreto napoleonico del 25 dicembre, l'Ateneo di Scienze, Lettere e Arti di Bergamo, nel tentativo di dare uniformità agli istituti culturali un tempo articolati nelle Accademie.

Con il Congresso di Vienna del 1815, si chiude definitivamente l'esperienza napoleonica e Bergamo entra a far parte del Regno Lombardo-Veneto, aprendo il capitolo della dominazione austriaca.

Date queste imprescindibili premesse storiche, geografiche e culturali, un primo incontro con la descrizione del personaggio di Giuseppe Beltramelli, avviene proprio per mezzo delle parole dello stesso intellettuale, nel *Discorso sulla letteratura*, tenuto nel Liceo di Bergamo nel 1802:

> Io ho sempre nudrita, ancorchè da giovanili divertimenti non rade volte distratto, una tenera propensione alle lettere, ed a tutte le ingenue discipline, ho, il dirò pure, animato alcuni co' miei consiglj a' buoni studj, e forse ho ciò fatto talora non inutilmente, né senza che per mia cagione siane derivata gloria alla mia patria; ho goduto di conversare colle erudite persone, e cogli artisti migliori, ed ho in più parti anche lontane mantenuto con dotti uomini una per me assai onorevole corrispondenza […]. Non dovete pure riputar vanità s'io aggiungo non aver trascurato lunghi viaggi, e spese, e fatiche per acquistar cognizioni, ed avere raccolto in copia e libri pregevoli, e rari codici, e medaglie, ed altri istruttivi monumenti, e di essermi per molti anni esercitato eziandio nello studio del disegno […][5].

Giuseppe Beltramelli nasce a Bergamo il giorno quindici maggio 1734[6], da Girolamo Beltramelli e Chiara Moroni. Le fonti sono concordi nel riferire della formazione, completa sia nelle lettere che nelle scienze, avvenuta a Bologna presso il collegio gesuita. Lì studia disegno sotto la guida dell'accademico clementino Domenico Fratta ed entrerà egli stesso a far parte dell'Accademia Clementina[7]. L'ambiente bolognese consente a Beltramelli di entrare in contatto con importanti personaggi della cultura dell'epoca, con i quali manterrà il rapporto anche negli anni a venire e che probabilmente accenderanno in lui la

[5] Giuseppe Beltramelli, *Discorso sulla letteratura recitato nel Liceo di Bergamo*, Bergamo, 1803, pp. 2-3. Interessante e ironica la nota manoscritta posta in questo punto dal conte Carlo Lochis: "Queste [spese] furono tali e tante che Beltramelli, già provveduto di un ricchissimo patrimonio, si ridusse al verde. Nell'archivio Lochis si hanno di ciò le più dolorose prove… Nota di un bibliofilo che invidia le collezioni Beltramelli, ma che procurerà di non imitarne l'esempio".

[6] Lo specifico giorno di nascita non è riportato in alcuna biografia, eccezion fatta per quella di autore anonimo contenuta alla voce *Giuseppe Beltramelli*, nella rubrica *Necrologia*, in «Giornale dell'Italiana Letteratura», 29 (XLVI), Padova, settembre-ottobre 1827.

[7] Sull'accademia clementina si vedano almeno: Stefano Benassi, *L'Accademia Clementina. La funzione pubblica. L'ideologia estetica*, Bologna, 1988; *Atti dell'Accademia Clementina* 1710-1764, S. Questioli (a cura di), Bologna, 2005.

passione collezionistica, per libri e manoscritti antichi in particolare. Due nomi su tutti[8]: Ireneo Affò, prolifico letterato e bibliotecario presso Parma, e Giuseppe Lucchesini, libraio bolognese. Nel 1753 Giuseppe Beltramelli è certamente a Bergamo, poiché è registrata nel verbale dell'Accademia degli Eccitati[9], datato 25 gennaio di quell'anno, la sua ammissione alla stessa[10].

Dal 1753 al 1760 Beltramelli frequenta assiduamente le sedute dell'Accademia e il suo nome compare in tutti i verbali. Nella seduta del 14 aprile 1757 è eletto presidente per l'anno 1759, secondo la successione delle cariche stabilita dal regolamento dell'Accademia. Tra il 1760 e il 1763 l'Accademia sprofonda in un immotivato «triennale letargo»[11], dal quale si riprende solo nel 1764: Beltramelli è di nuovo eletto presidente per l'anno 1766, ma non adempirà mai al mandato presidenziale, poiché l'Accademia risulta chiusa tra il 1764 e il 1770. In seguito all'esperienza giovanile, la frequentazione diretta dell'Accademia da parte di Beltramelli si interrompe; vi avrà ancora a che fare solo successivamente, attraverso la figura di Paolina Grismondi Secco Suardo.

Nel frattempo, Giuseppe è passivamente coinvolto negli affari di famiglia[12]: Carlo Lochis[13] riferisce che è "[…] in una nota di pagamento colla data del 21 luglio 1761 che noi abbiamo trovato per la prima volta il nome del

---

[8] N. Raponi, op.cit.

[9] Per una bibliografia di riferimento sull'argomento: Lelio Pagani, *Dalle Accademie all'Ateneo: significati di una presenza nella storia della città*, in AAVV, *L'Ateneo dall'età napoleonica all'unità d'Italia*, Bergamo, 2001; D. Rota, op.cit.

[10] E. Gennaro, op.cit., pp. 137-138.

[11] *Ivi*, p. 176.

[12] La famiglia Beltramelli, come la maggior parte delle famiglie nobili bergamasche, non nasce come casato cittadino. Essa è originaria della Valle Brembana, precisamente di Moio de' Calvi e della zona della Coltura di Lenna, e se ne ha testimonianza già dal XV secolo. Un ramo della famiglia, a partire 1671-72, si trasferisce in città grazie all'intraprendenza di Martino Beltramelli, con il quale si fa convenzionalmente nascere il casato cittadino dei Beltramelli. La vocazione commerciale delle prime generazioni, si affievolisce nelle successive, fino a scomparire del tutto proprio con Giuseppe e il fratello Francesco: essi ambiscono al riconoscimento di una posizione sociale "libera" dal vincolo mercantile. L'amministrazione del patrimonio familiare da parte dei due fratelli non è efficace, infatti gran parte delle ricchezze e possedimenti accumulati vanno dispersi. Da segnalare il legame con la famiglia Vertova, attraverso il matrimonio di Francesco con Elena Vertova. Per lo stemma rappresentativo del casato si veda: Cesare Camozzi Vertova*, Stemmi delle famiglie bergamasche e oriunde della provincia di Bergamo o ad essa per diverse ragioni attenenti*, Bergamo, 1888 (ed. cons. Bergamo, 1994), p. 103; Giovanni Battista Crollalanza, *Dizionario storico-blasonico delle famiglie nobili e notabili italiane estinte e fiorenti*, Bologna, 1890, p. 165.

[13] Le fonti riguardanti il casato Beltramelli sono assai esigue e di difficile utilizzazione nella produzione di un elaborato scientifico. Ritengo tuttavia un punto di partenza accettabile la ricostruzione genealogica, con ogni probabilità realizzata sulla base di un interesse amatoriale, proposta sul sito nobilibeltramelli.blogspot.it, che in particolare presenta il trascritto di un appunto del conte Carlo Lochis, contenuto in un faldone del Fondo Arnaldo Foresti, conservato presso la Fondazione Ugo da Como di Lonato del Garda. Carlo Lochis (1843-1899), cugino del più celebre collezionista Guglielmo Lochis, pare si sia interessato alla figura di Giuseppe Beltramelli per personale curiosità e sia stato in grado di ricostruire larga parte della vicenda familiare ed economica del casato cittadino.

nostro Giuseppe Beltramelli che allora doveva avere 27 anni incirca e che ad altro non pensava che a godersela e a scombiccherare versi in ogni metro". Al di là del giudizio di Lochis, emerge comunque un tratto che si rivelerà veritiero della personalità di Beltramelli, ovvero lo scarso interesse per gli affari della famiglia – e, aggiungerei, l'incapacità di gestione del patrimonio – e una dedizione "incondizionata" all'attività letteraria. D'altro canto, c'è chi apprezza questa spiccata vocazione letteraria, dimentica della vile materialità del denaro affermando che Giuseppe "volendo accrescere il numero delle sue cognizioni, si fece viaggiatore per i più culti luoghi dell'Europa, mostrando per tutto con il suo esempio non essere vero per conto di sé ciò, che il Milizia lasciò scritto; essere, cioè *termini quasi contraddittorii, ricco ed intelligente*"[14].

Effettivamente, Beltramelli dà fondo alle sue sostanze viaggiando per tutta l'Europa a partire, verosimilmente, dal 1770 circa. In particolare, nel 1769 risulta essere a Parigi[15], città che offre la possibilità di entrare in contatto con i grandi intellettuali della scena francese, tra cui Diderot e D'Alembert. In seguito, dopo circa un paio d'anni, Beltramelli si trova a Londra, nella quale soggiorna a lungo e dove la conoscenza più rilevante sembra essere quella della pittrice Angelica Kauffman, ricordata benevolmente negli stessi scritti di Beltramelli: "[…] essa avviva le sue tele gareggiando co' piu illustri maestri che vanti la nostra Italia"[16]. Giuseppe compie un secondo viaggio a Parigi nel 1778, durante il quale è raggiunto dall'amica e allieva Paolina Grismondi Secco Suardo. Entrambi hanno la possibilità di conoscere il grande astronomo francese Joseph Jérome Le François de La Lande, al quale invieranno notizie su Bergamo, per aiutarlo nella compilazione del suo *Viaggio in Italia*, dato alle stampe a Parigi nel 1786.

Personaggio meritevole di attenzione tra i contatti di Giuseppe, è proprio la poetessa d'Arcadia Lesbia Cidonia, la quale ha intrattenuto con l'intellettuale un assiduo rapporto di amicizia, testimoniato dal sonetto che scrive, mentre è a Verona, per l'amico:

Perché Amico, perché lento ancor stai
Sordo agl'inviti in sì lontana parte,
E non ti affretti a queste rive omai
Che l'Adige fastoso irriga, e parte?

Qui d'ogni intorno rimirar godrai
Quanto seppero oprar natura ed arte,
Qui Donne elette, e Cavalier vedrai
Su cui tutte le grazie il cielo ha sparte.

[14] G. M-I., *BELTRAMELLI (Giuseppe)*, in Emilio De Tipaldo (a cura di), *Biografia degli Italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti del secolo XVIII e de' contemporanei compilata da letterati italiani di ogni provincia*, Venezia 1834-1845, vol. 8°, p. 476.

[15] N. Raponi, op.cit.

[16] Lettera di Beltramelli a Vailetti, 1798, in Bergamo, Civica Biblioteca Angelo Mai, MMB 231.

E me vedrai che mille, e mille volte
Il dì ti chiamo, e che da queste sponde
Non cesso d'inviarti i voti miei:

Me qui vedrai cui tu giurar solei,
Che meco ti sarian care e gioconde
Le piagge ancor più fere erme ed incolte[17].

Beltramelli è mentore e maestro della Secco Suardo per quanto riguarda l'attività poetica ed ella a sua volta sarà per lui motivo di riavvicinamento all'Accademia degli Eccitati, quando è acclamata membro all'unanimità nel 1780. Per quanto la partecipazione di Beltramelli non sia segnalata nel verbale, è indubbio che "dietro le quinte" del successo di Paolina vi siano i suoi insegnamenti. Volpi prima e Belotti poi vedono a tal punto l'influenza di Beltramelli sulla poesia della contessa, che ipotizzano che sia il maestro stesso a scrivere le liriche dell'allieva. "Bisogna dire ancora una volta che effettivamente in esse troppo spesso si sente la presenza di un pensiero virile, sicché dietro la gentile figura della poetessa si viene profilando più nitida l'ombra di Giuseppe Beltramelli, che deve, e non solo per queste presunzioni, essere aggiunto ai nostri poeti settecenteschi"[18], così commenta Belotti le liriche della Secco Suardo. Una revisione del giudizio, definito "per lo meno esagerato", è effettuata da Luigi Tironi[19], che ha studiato a fondo la figura della contessa, la quale sembrava avere un temperamento per cui non avrebbe acconsentito a far parere sue poesie che in realtà non lo erano; certo, rimane incontestabile il fatto che Beltramelli l'abbia assistita da vicino nelle sue composizioni.

I numerosi viaggi, e specialmente i soggiorni parigini, contribuiscono a formare l'orientamento politico di Beltramelli, che si esplicita e si afferma in modo chiaro negli anni a venire. Le idee illuministe e "proto-giacobine" fanno presa sull'animo del letterato, che si mostrerà ben disponibile ad accantonare il "vecchio ordine", in favore di uno nuovo, ai suoi occhi democratico e aperto alla partecipazione. È interessante notare come l'apertura a idee innovative, perfino rivoluzionarie in seguito, si innesti su una formazione assolutamente tipica dell'erudito settecentesco: Beltramelli incarna la figura dell'intellettuale acuto e cosmopolita, che, nonostante la provenienza "provinciale" – dalla quale si mostra desideroso di liberarsi –, riesce a cogliere lo spirito di *fin de siècle* e sale sul treno della rivoluzione, contribuendo a portarla anche in patria.

L'ardore culturale e politico nulla può, tuttavia, sulla progressiva corrosione del patrimonio familiare. Delle seicentomila lire, ricevute in seguito alla suddivisione dei beni con il fratello Francesco nel 1780, non ne rimane

[17] Luigi Tironi, *Paolina Secco Suardo Grismondi. Lesbia Cidonia. La vita e le opere*, Trescore Balneario (BG), 2001.

[18] Bortolo Belotti, *Storia di Bergamo e dei bergamaschi*, V, Bergamo 1959, p. 77.

[19] L. Tironi, op.cit.

alcuna e Giuseppe deve preoccuparsi della sua stabilità economica al rientro in patria, nell'anno 1789. I viaggi e soprattutto gli acquisti di oggetti rari – "[…] e fece di sua casa una galleria di quadri de' principali maestri, un museo di medaglie e di papi e di letterati, di rari libri e di scelti manoscritti, il cui catalogo, scritto da lui, ne offeriva quattrocento o più, con sue faticose osservazioni"[20] – prosciugano l'eredità di Giuseppe, che si vede obbligato a vendere ciò che instancabilmente aveva accumulato. La ricchissima biblioteca[21] "la quale era divisa in tre stanze, in una delle quali si trovavano circa 1200 volumi di manoscritti rari e libri del 1400"[22], viene venduta l'8 febbraio 1790 e passa così alla Biblioteca Capitolare. L'acquirente è l'emissario dei canonici del Capitolo della Cattedrale, don Agostino Caglioni, che porta a termine l'acquisto per un totale di 38.000 lire[23]. Nella compravendita interviene anche il cappuccino Faustino Piatti, il quale si preoccupa di curare il trasferimento dei volumi nella biblioteca del Capitolo della Cattedrale e propone a Beltramelli la redazione di un catalogo dei suoi manoscritti. Il catalogo in questione è probabilmente quello "di quattrocento e più manoscritti"[24], menzionato da Beltramelli nel *Discorso sulla letteratura* del 1802. Anche il conte Carlo Lochis, nelle sue annotazioni manoscritte al *Discorso sulla letteratura* di Beltramelli, riferisce della vendita dei libri collezionati da Giuseppe – "più di 400 manoscritti e più di 1200 medaglie"[25] – riferendo che "è noto che una parte di libri appartenuti Beltramelli vennero acquistati dal Co. Melzi di Milano […]. Ma molti altri libri vennero venduti alla rinfusa […]"[26], confermando dunque una vera e propria dispersione di parte della biblioteca. In seguito alle cosiddette "soppressioni" napoleoniche, poi, scrive Belotti: "Dalle confische ebbe ingrandimento anche la Civica Biblioteca, poiché i volumi che formavano le raccolte dei monaci passarono alla città, col pieno consenso del vescovo Dolfin, al quale la municipalità donò il pastorale d'argento, e l'ospedale diede le mitre dei Benedettini di San Paolo d'Argon"[27]. Degli altri oggetti collezionati da Beltramelli purtroppo non si hanno più notizie, né un inventario.

Dunque, per Giuseppe, in patria e costretto a dipendere economicamente dai suoi benefattori e creditori, tra cui il conte Grismondi, fratello di Paolina, si apre un periodo di riflessione e attività politica e letteraria. Belotti è il solo che riferisce della partecipazione attiva di Beltramelli alla causa del-

[20] G. M-I., op.cit., p. 475-476.

[21] Francesco Lo Monaco (a cura di), *I manoscritti datati della Biblioteca Civica Angelo Mai e delle altre biblioteche di Bergamo*, Tavarnuzze, Impruneta, SISMEL, Edizioni del Galluzzo, 2003. È qui offerta probabilmente l'unica organica ricostruzione delle vicende della biblioteca di Giuseppe Beltramelli.

[22] Nota manoscritta, in Bergamo, Civica Biblioteca Angelo Mai, R 68 4, f. 15.

[23] N. Raponi 1966.

[24] G. Beltramelli, *Discorso sulla letteratura…*, p. 49.

[25] G. Beltramelli, *Discorso sulla letteratura…*, nota del conte Carlo Lochis.

[26] G. Beltramelli, *Discorso sulla letteratura…*, nota del conte Carlo Lochis.

[27] B. Belotti, op.cit., p. 291.

l'indipendenza di Bergamo e dei territori limitrofi dal dominio veneziano. Nel 1797, mentre la Francia è impegnata nella conquista dei territori del nord Italia, Beltramelli prende parte alla ribellione di Salò: un manipolo di rivoluzionari aveva spinto la popolazione di Salò verso l'indipendenza dal dominio veneziano, inizialmente con successo. Liberata Salò e partiti i rivoluzionari, però, si ristabilisce il governo veneziano, provocando così una seconda spedizione rivoluzionaria, a cui prendono parte volontari bresciani, bergamaschi e francesi, tra cui anche Giuseppe. In un primo momento i salodiani non sembrano avere la meglio, ma dopo l'arrivo dei rinforzi dalla Valsabbia, riescono a capovolgere le sorti del conflitto a loro favore. Tra i prigionieri vi è anche Giuseppe, che tornerà libero da Venezia solo il 13 maggio 1797. Beltramelli, ormai infiammato dall'entusiasmo per la corrente situazione politica, nell'estate del 1797 scrive un discorso rivolto alla municipalità, oggi conservato in minuta nel tomo XV della *Raccolta Barca Lurani*[28], come riferisce il Fiammazzo[29]. Nel discorso egli si mostra assolutamente in linea con il nuovo pensiero democratico e d'accordo con Mascheroni, in particolare sul tema dell'istruzione, a lui tanto caro.

In questo quadro si inserisce lo stretto rapporto di amicizia e vedute comuni, che Beltramelli intreccia con Mascheroni, il cui pensiero risulta molto influente nella definizione dell'orientamento politico-culturale di Giuseppe. I due intrattengono una fitta corrispondenza, interamente conservata alla Civica Biblioteca Angelo Mai di Bergamo, dalla quale emerge il rapporto di reciproca stima; condivisa è anche la frequentazione dell'ambiente accademico, che si conferma ancora una volta crogiolo degli intellettuali cittadini.

A riprova dell'affiatamento personale e soprattutto politico dei due intellettuali, il Fiammazzo adduce a testimonianza la relazione sull'istruzione che Mascheroni affida nella stesura a Beltramelli, mentre egli è impegnato a Milano come membro della commissione per il Piano Generale dell'Istruzione: «Il documento ha quivi un duplice valore per noi, poiché dimostra anzitutto che Mascheroni stesso consigliò la scelta dell'erudito amico suo per una simile relazione, e in secondo luogo ch'egli approvava i suggerimenti principali in questa espressi.»[30], e ancora: "Egli rese interprete del suo pensiero sull'istruzione il più colto fra' concittadini e, se meno caldo, certo non meno sincero di lui, nell'amore per la libertà"[31].

In seguito al placarsi dell'avventura rivoluzionaria e all'instaurarsi dell'egemonia napoleonica, anche la vita di Giuseppe Beltramelli riflette il clima di tranquillità che respira la città intera. Per i suoi meriti letterari e probabilmente anche politici, gli è affidata la cattedra di Belle Lettere al neoco-

---

[28] Così si definisce il terzo nucleo dell'archivio dei materiali di Lorenzo Mascheroni. In questa raccolta di otto volumi, già raccolta Fantoni, sono contenute le lettere di vari corrispondenti, che hanno in qualche modo attinenza con la figura e/o l'opera di Lorenzo Mascheroni.

[29] Antonio Fiammazzo (a cura di), *Contributi alla biografia di Lorenzo Mascheroni…*, in AAVV, *Atti dell'Ateneo di scienze, lettere e arti di Bergamo*, Bergamo, 1903-4.

[30] A. Fiammazzo, op.cit., p. 74.

[31] A. Fiammazzo, op.cit., p. 78.

stituito Liceo di Bergamo. Beltramelli ricoprirà il ruolo di preside del Liceo durante l'anno scolastico 1811-1812, senza rientrare però nel novero di quelli "storici". Durante l'incarico comunque scrive due prolusioni, un *Discorso sulla letteratura* e un *Elogio del Cavaliere Girolamo Tiraboschi*. Nel suo fondo è inoltre conservato un manoscritto[32] che riporta un elenco di alcune delle lezioni tenute dal "professor Beltramelli". Tra queste figurano lezioni di Storia – "Della storia romana", "Sul metodo di studiare la storia" -, di Letteratura latina e italiana, di Poesia.

Giuseppe Beltramelli morirà improvvisamente, all'età di ottantadue anni, tra il 15 e il 16 luglio 1816, all'indomani del Congresso di Vienna, che cancellerà molto di quello che lo aveva tanto animato in vita.

Giuseppe Beltramelli scrittore

La produzione di Giuseppe Beltramelli conta una notevole quantità di manoscritti, conservati nell'Archivio Beltramelli della Civica Biblioteca Angelo Mai, e solo una ridotta parte di opere pubblicate e stampate. Questo dice molto sulla natura di Beltramelli scrittore: egli non si dedicò mai a una produzione sistematica con finalità di pubblicazione, ma preferì dedicarsi alla scrittura come passatempo amatoriale, affrontando i temi più disparati e "curiosi" negli ambiti della critica letteraria, della storia, delle Belle Arti e della cultura in generale. L'altra attività che lo impegnò per tutta la vita fu quella di corrispondenza, che apre alla possibilità di ulteriori sviluppi per gli studi sulla sua figura. Egli scambiò lettere con corrispondenti più che illustri, come per esempio Carlo Bianconi[33], Girolamo Tiraboschi (che conobbe anche personalmente), l'abate Saverio Bettinelli, Ruggero Giuseppe Boscovich, e Angelica Kauffman, per citarne alcuni; si conserva anche una lettera del pittore Andrea Appiani.

Si vuole in questa occasione prendere in esame lo specifico e ricorrente interesse di Giuseppe Beltramelli per questioni di natura storico-artistica, o comunque legate all'universo delle Belle Arti. È infatti rilevante la novità e sensibilità di alcune intuizioni di Beltramelli, il quale si rivela essere ben più che un semplice scrittore d'arte dilettante, dimostrandosi aggiornato su tutti i più salienti fatti letterari e artistici della sua epoca.

L'opera più significativa per indagare l'interesse storico-artistico di Beltramelli è lo scritto, peraltro dato alle stampe nel 1806, intitolato *Notizie intorno ad un quadro esistente nella cappella del palazzo della Prefettura in Bergamo raccolte da Giuseppe Beltramelli professore di eloquenza, e di belle lettere nel Liceo dipartimentale del Serio e dirette ad un amatore di belle arti*. Qui è analizzato un dipinto, ad oggi non ancora ritrovato o riconosciuto, sotto i diversi aspetti della committenza, della qualità e dell'attribuzione. Scrive Beltramelli a proposito del quadro:

[32] Appunti con titoli delle lezioni di Beltramelli, in Bergamo, Civica Biblioteca Angelo Mai, 68 R 4.
[33] Bergamo, Civica Biblioteca Angelo Mai, MMB 451, 9/1-9/8.

> Parmi altresì di riconoscere nel nostro quadro la leggiadra maniera, ed il caldo vivace del colorito di Lorenzo [Lotto]. Le tinte al contrario del Moroni non erano sì vaghe massime ne' quadri storici; ma sempre si accostavano però al vero, ed al bello della natura; laddove Lorenzo era spesse volte soverchiamente amante di tinte lucidissime, sicchè venne censurato, ma affatto ingiustamente d'esser troppo avido d'abbagliare collo splendor de' colori[34].

L'erudito tenta di giustificare un'ipotesi attributiva non solo su base documentaria – adducendo, nella parte precedente dello scritto, numerose testimonianze –, ma anche e soprattutto sulla base di dati interni all'opera, in questo caso specifico delle tinte preferite dal Lotto. L'operazione dunque si carica di valore testimoniale: le frequentazioni londinesi di Beltramelli e la ricezione di nuovi stimoli in seguito ai rivolgimenti politici e culturali portati dalla rivoluzione aprono un primo spiraglio in territorio bergamasco verso il metodo della *connoisseurship*. Lungi dall'indicare Beltramelli come precursore di un Giovanni Morelli o di un Gustavo Frizzoni, vale però la pena sottolineare l'importanza di questo momento culturale e della nuova sensibilità che inizia a emergere anche in personaggi dalla formazione puramente settecentesca.

Beltramelli si propone nella stessa sede di rivedere anche la tradizione che voleva il Lotto nativo di Bergamo. È operato a questo punto un intervento di ricognizione documentaria, che permette effettivamente allo scrittore di confutare per primo l'origine bergamasca del Lotto, ricollocando correttamente la sua nascita a Venezia. Questo passaggio è di importanza saliente, in quanto è ciò che fa guadagnare a Giuseppe la stima di Luigi Lanzi (1732-1810). In seguito al rientro in patria nel 1798 da parte di Beltramelli, si instaura infatti uno stretto rapporto e confronto, che emerge a più riprese, con l'opera e la figura di Lanzi, punto di riferimento coevo al bergamasco. Non si esclude la possibilità di un incontro diretto tra i due – Lanzi fu in visita a Bergamo –, ma non ve n'è testimonianza. Certo è che Lanzi non fosse ignaro delle doti di Beltramelli, tanto che aggiunse in una nota all'edizione bassanese della sua *Storia pittorica della Italia*[35] l'indicazione sul reale luogo di nascita del Lotto, rintracciata appunto dall'erudito bergamasco[36].

Sempre le *Notizie intorno a un quadro* gettano luce sul pensiero, ancora *in nuce* e poco consapevole ma cionondimeno interessante, di Beltramelli su alcune pratiche di restauro invalse all'epoca:

---

[34] Giuseppe Beltramelli, *Notizie intorno ad un quadro esistente nella cappella del palazzo della Prefettura in Bergamo raccolte da Giuseppe Beltramelli professore di eloquenza, e di belle lettere nel Liceo dipartimentale del Serio e dirette ad un amatore di belle arti*, Bergamo 1806, pp. 21-22.

[35] Luigi Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, Bassano, 1809 (ed. cons. Firenze, 1968-74).

[36] G. Beltramelli, *Notizie intorno ad un quadro…*, p. 24. Per un commento completo all'opera: F. Marchesi, op.cit., pp. 36-40.

> Aggiungo che rendesi assai difficile il decidere qual sia l'autore precisamente del nostro quadro, poiché il medesimo è stato con pazza presunzione ritoccato, di modo che si son perdute alcune di quelle tracce, che sogliono cautamente guidare a scoprir le maniere di un penello originale[37].

Anche in questo caso, dunque, è degna di nota la sensibilità di Beltramelli nei confronti del danno che può arrecare all'opera un restauro mal realizzato. Anzi, nell'espressione «pazza presunzione», si cela una vera e propria condanna dell'intervento, che impedisce la lettura delle finezze caratteristiche dello stile di ciascun autore.

Uno spunto di riflessione sull'importante tema dell'originalità e della copia, oggi percepito in modo molto differente rispetto all'epoca di Beltramelli, è contenuto nella *Lettera a Luigi Valietti sull'asportagione dei capolavori d'arte*[38], rimasta manoscritta e conservata nell'Archivio Beltramelli della Civica Biblioteca Angelo Mai.

> Quindi è che le più ricche Gallerie ben consigliate non hanno mai isdegnano di collocare anco diverse copie fra le loro più scelte pitture, e che i più conoscitori si veggon tuttodì solleciti a ricercar copie, e copie ordinare espressamente a valenti pittori. L'Europa tutta di tal lodevole costume ci somministra innumerabili esempi.

Ricorre in diversi punti dello scritto la polemica con coloro i quali «al solo leggero sospetto che un quadro non sia originale tosto lo distruggono»: Beltramelli non si mostra insensibile alla distinzione fra originale e copia, ma non assume nemmeno una posizione intransigente in merito al valore della copia. In generale l'orizzonte culturale sotteso alle parole di Beltramelli ed entro il quale egli si muove è in questo caso quello del collezionista, più che dell'ottocentesco *connoisseur* o storico dell'arte. Prevale un valore dell'osservazione dell'opera ancora molto legato all'istruzione – o meglio ancora all'erudizione, da cui discende la necessità di completezza delle raccolte, le quali possono essere arricchite anche grazie a copie ben eseguite. Pertanto, se Beltramelli dimostra in alcuni punti di possedere una cultura storico-artistica aggiornata sulle maggiori opere di letteratura artistica e ritiene di primaria importanza la visione diretta delle opere quando possibile, d'altro canto si colloca ancora al di qua dello spartiacque che separa un approccio amatoriale e solo collezionistico alla materia artistica e uno scientifico, orientato all'attribuzione certa basata sull'analisi di dati stilistici e formali.

Il parere di Beltramelli sulle copie si potrebbe accostare al pensiero di un più tardo Jacob Burckhardt, il quale stimava e considerava la qualità del dipinto al di là del suo essere copia o originale: volti a fini differenti – la completezza delle raccolte Beltramelli e il risveglio del sentimento estatico

[37] G. Beltramelli, *Notizie intorno ad un quadro…*, pp. 24-25.
[38] Bergamo, Civica Biblioteca Angelo Mai, MMB 231 già 6/206.

del bello Burckhardt – entrambi gli intellettuali mostrano un atteggiamento nel complesso "controcorrente" rispetto al "culto dell'originale", professato dagli esponenti della cultura di entrambi i momenti, Johann Joachim Winckelmann per il Settecento e Giovanni Morelli per l'Ottocento.

Questo genere di riflessioni sembra svelare le doti di un *connoisseur ante litteram* con tutte le connotazioni che attribuiamo noi oggi a questa figura, tanto in voga e ricercata tra la fine dell'Ottocento e la prima metà del Novecento. In realtà, altri passi degli scritti di Beltramelli – soprattutto di quelli più tardi –, lo fanno ritornare sui passi della sua formazione, che concede il primato assoluto all'erudizione:

> Circa poi al distinguere non solo la bellezza di alcune opere, ma eziandio il vero loro autore veggonsi i più celebri artisti in una somma dubbietà spessissimo avvolti, e quindi più che l'eccellente artista, trionfa talvolta lo scrittore erudito che molti documenti esaminando perviene a scoprire alcune particolarità riguardati o le vite e le opere d'egregi artisti, le quali affatto dimenticate giacevano[39].

Dal testo pare l'unica distinzione possibile fosse allora tra "artisti" ed "eruditi". Si consideri del resto che pure Lanzi stesso introducendo la sua *Storia pittorica* abbia pensato a diversi generi di pubblico, in cui rientrano appunto la frangia degli artisti e quella degli storiografi, o eruditi.

Dunque, Giuseppe Beltramelli si presenta attraverso le sue parole come un'autentica figura "di transizione" storica e soprattutto culturale. Egli incarna in sé l'ideale erudito settecentesco, che tuttavia, grazie anche alla sua sete di conoscenza, non può fare a meno di rimanere coinvolto nelle maglie del processo storico in evoluzione, con inevitabili ricadute anche sul pensiero e sulla cultura di un'intera epoca.

[39] Giuseppe Beltramelli, *Elogio del Cavaliere Girolamo Tiraboschi recitato il dì 25 gennaio del 1812 dal professore e reggente Giuseppe Beltramelli nel Regio Liceo di Bergamo*, Bergamo 1812, p. 41.

GIOVANNA PEDRALI

ARCHEOLOGIA DELL'ARCHITETTURA COME STRUMENTO DI CONOSCENZA DI UN CENTRO STORICO: IL CASO DI GORLAGO*

Ateneo – 2 maggio 2018

Per una piena conoscenza di un territorio e degli uomini che lo hanno abitato non si può prescindere dallo studiare anche i luoghi nei quali essi hanno vissuto e lavorato, ovvero operare una ricostruzione storica del tessuto urbano di un insediamento a partire dalle testimonianze superstiti per comprenderne i valori architettonici, analizzarne le tecniche costruttive e dare risalto alla storia delle tradizioni artigianali. Questo è il cuore degli studi dell'archeologia dell'edilizia storica, una disciplina che nasce in seno all'archeologia medievale negli anni Ottanta del secolo scorso[1].

I primi studiosi che portarono nell'archeologia italiana la novità della stratigrafia applicata alle architetture furono Nino Lamboglia, funzionario della Soprintendenza dei monumenti della Liguria, negli anni Trenta e Quaranta del Novecento, e il suo erede, Tiziano Mannoni, ancora in Liguria negli anni Sessanta. Le basi del metodo stratigrafico vennero poi teorizzate da Edward C. Harris nel 1979 con la pubblicazione de *Principles of Archaeological Stratigraphy*[2]. Il metodo stratigrafico è molto semplice e si basa su tre principi fondamentali:

1. Identificazione delle azioni costruttive e di demolizione, che d'ora in poi chiameremo Unità Stratigrafiche Murarie (USM)[3];

* Il presente articolo nasce dall'intervento tenutosi presso l'Ateneo Scienze Lettere e Arti di Bergamo in data 2 maggio 2018 all'interno dell'iniziativa "Incontro con i giovani", promosso dallo stesso. Alla presidente dott.ssa Maria Mencaroni Zoppetti e ai Soci tutti devo i miei più sentiti ringraziamenti per avermi nuovamente ospitato a presentare gli esiti delle ricerche svolte per la tesi di laurea in Archeologia e Storia dell'arte: "Archeologia dell'architettura come strumento di conoscenza di un centro storico: il caso di Gorlago (Bg). Colgo l'occasione per ringraziare anche la mia famiglia, tutta, per il sostegno datomi nel corso dei miei studi, e il Dipartimento di Archeologia dell'Università Cattolica di Milano, in particolare nelle persone del mio relatore e prof.re Marco Sannazaro e della dott.ssa Federica Matteoni, che hanno guidato sapientemente le mie ricerche e mi hanno permesso di crescere non solo professionalmente, ma anche personalmente.

[1] Le prime esperienze pionieristiche di analisi stratigrafica delle architetture sono state condotte, tra la fine degli anni '70 e la prima metà degli anni '80, in Liguria, Toscana, Lombardia, Veneto e Lazio. Gian Pietro Brogiolo – Aurora Cagnana (a cura di), *Archeologia dell'architettura metodi e interpretazioni*, Firenze 2012, p.13.

[2] Edwar Cecil Harris, *Principles of Archaeological Stratigraphy*, Londra 1979.

[3] In questo articolo, poiché viene trattato esplicitamente lo studio di architetture e dunque di murature, la dicitura *USM* si è scelto di abbreviarla in *US*, *Unità Stratigrafica*.

2. Organizzazione del matrix, cioè della sequenza cronologica relativa delle US individuate in base ai loro rapporti di anteriorità, contemporaneità o posteriorità;
3. Trasformazione della cronologia relativa in una sequenza cronologica assoluta sulla base di informazioni intrinseche all'edificio, ricavate da altre fonti (scritte, iconografiche, epigrafiche, catastali ecc.) o datazioni assolute ottenute con metodi di laboratorio.

Per descrivere e studiare oggetti articolati come le architetture, che non solo sono costituite da pareti, ma si sviluppano su più piani e nel tempo possono subire rifacimenti e/o integrazioni, sono necessarie anche altre unità di riferimento. Si possono infatti trovare complessi architettonici (CA) costituiti dall'aggregazione di più corpi di fabbrica (CF), in seguito ad un intervento pianificato o ad un processo spontaneo di crescita dell'abitato. I CF che compongono un CA sono distinguibili per caratteristiche architettoniche – tessiture murarie o aperture attribuibili ad epoche diverse – e una volta isolati possono essere analizzati nei prospetti generali visibili (PG): quattro se si tratta di edifici isolati, o di numero inferiore nel caso di edifici addossati ad altri corpi di fabbrica. Al loro interno gli elementi murari di divisione sono detti prospetti particolari (PP) e definiscono i diversi ambienti, o unità funzionali (UF), che orizzontalmente sono limitati da pavimenti e soffitti, ovvero superfici orizzontali (SO). La più piccola unità di riferimento è costituita dall'elemento architettonico (EA), prevalentemente di carattere strutturale, come un pilastro o le aperture (porte, portali, finestre), o dal carattere decorativo[4]. Ognuna delle unità di riferimento qui descritte può essere sinteticamente definita US e il loro riconoscimento è il primo passo per ricondurre la stratigrafia ad una catena ordinata di azioni: il successivo è quello di datare ciascun momento costruttivo, per giungere alla ricostruzione della storia del complesso, dalle origini fino ai giorni nostri.

Nell'archeologia di scavo il reperto ceramico e quello numismatico costituiscono il "fossile-guida" per eccellenza, così anche nell'archeologia dell'edilizia assume importanza qualunque elemento che permetta di datare non solo se stesso ma, per estensione, anche lo strato costruttivo in cui si trova[5]. Come è stato accennato le informazioni cronologiche possono essere tratte da differenti fonti, ma non per tutte le tipologie di US e di edifici sono disponibili le medesime: per l'edilizia civile infatti non si dispone, se non raramente, di fonti di tipo storico-archivistico, le quali sono invece più abbondanti per l'edilizia religiosa e di fortificazione (torri, castelli, borghi fortificati ecc.). Nella tipologia delle fonti indirette dunque si annoverano i documenti storico-archivistici, cartografici, iconografici o di tipo orale; tra le fonti dirette invece bisogna fare un distinguo: sono di tipo "relativo" quelle ri-

[4] G. P. Brogiolo, A. Cagnana (a cura di), op. cit., pp. 27-31. Gian Pietro Brogiolo, *Archeologia dell'edilizia storica: documenti e metodi*, Como 1988, pp. 15-16.

[5] Anna Boato, *L'archeologia in architettura. Misurazioni, stratigrafie, datazioni, restauro*, Venezia 2008, p. 45.

cavate dalla sequenza relativa delle stratigrafie, che si basa sui rapporti di anteriorità/ posteriorità/ contemporaneità; mentre sono di tipo "assoluto" le date scritte sugli edifici – dipinte negli affreschi o incise nelle chiavi di volta degli ingressi – e le date ricavate in seguito ad analisi di laboratorio (il ^{14}C, la termoluminescenza, la dendrocronologia) o analisi archeometriche, quali la mensiocronologia e la cronotipologia[6].

La mensiocronologia basa la datazione dell'edificio sullo studio statistico delle misure degli elementi prefabbricati impiegati nelle murature, come i laterizi. Tuttavia, per gli elementi lapidei, non risulta efficace in quanto le dimensioni del concio di pietra dipendono in gran parte dalla vena di pietra cavata. A seconda della grandezza dei blocchi che si possono ricavare in cava, seguendo una vena di taglio, vengono calcolate le misure delle bozze per poter ottenerne il numero maggiore di conci con il minor spreco di materiale. Inoltre, le misure delle bozze dipendono anche dalla manovalanza in cantiere, ovvero dalla capacità di saper manovrare e mettere in posa pezzature di grandi dimensioni.

Lo studio cronotipologico invece si basa sulla classificazione di manufatti simili e omogenei tra loro: si tratta per lo più di aperture (porte, portali, finestre), e ultimamente si sta facendo anche sulle murature. Tuttavia, è un genere di studio che può essere applicato limitatamente su base regionale, ovvero entro un territorio omogeneo sul piano economico e sociale[7]. Qualora si riesca a dimostrare che un dato "tipo" di manufatto sia stato realizzato o prodotto in un determinato arco cronologico, tale datazione sarà perciò valida anche per ogni altro "individuo" a esso riconducibile.

È emblematico il caso di una porta studiata a Gorlago. Tra Via Cecilia Maccarani e Piazza Europa, sul fronte ovest del civico 1, identificato come CF1, è inserita nella muratura US 1 la porta US 2 (Fig. 1): la porta è oggi tamponata ed è costituita da un architrave monolitico triangolare con lavorazione dell'intradosso ad arco a tutto sesto, che si imposta su spalle in elementi sbozzati, fortemente bugnati e lavorati con nastrino sul lato interno dell'apertura. La forma dell'architrave colloca l'apertura in una fase intermedia di passaggio tra l'uso dell'architrave monolitico triangolare e i primi coronamenti archivoltati in tre conci. Confrontando questa caratteristica con lo studio cronotipologico della Trescore medievale di Zonca è possibile collocare cronologicamente questo portale tra fine XII e inizio XIII secolo (Fig. 1)[8].

---

[6] Roberto Parenti, *Sulle possibilità di datazione e di classificazione delle murature*, in Riccardo Francovich – Roberto Parenti (a cura di) *Archeologia e restauro dei monumenti. I Ciclo di Lezioni sulla Ricerca applicata in Archeologia (Certosa di Pontignano 1987)*, Firenze 1988, pp. 280-286.

[7] G. P. Brogiolo, A. Cagnana (a cura di), op. cit., p. 60. Per lo studio dell'edilizia di Gorlago ci si è avvalsi delle cronotipologie edite per il territorio di Bergamo e Brescia: Andrea Zonca, *Trescore Medievale*, Trescore Balneario 1986, p. 164; Dario Gallina, Andrea Breda, *Forme e tecniche dell'edilizia medievale di Ome*, in Gabriele Archetti, Angelo Valsecchi (a cura di), *La terra di Ome in età Medievale*, Ome, pp. 134-135; U.S.P.A.A.A. (a cura di), *Archeologia urbana in Iseo*, Rodengo Saiano 1993, pp. 54-55,58.

[8] A. Zonca, *Ibidem.*

Poste le necessarie premesse metodologiche è possibile ora addentrarsi nello studio più specifico dell'edilizia storica di Gorlago. Il paese, situato sulla sponda orografica destra del fiume Cherio, riveste attualmente una superficie di 5,7 km^2, ad un'altitudine di 233 m s.l.m., e dista dal capoluogo orobico di Bergamo circa 13 km. La prima citazione documentaria risale all'anno 886: *Acto oratorio Sancti Felici sita Corgolaco*, recita il documento[9]. Il toponimo è solo uno dei tanti che Gorlago ebbe in epoca antica: i documenti archivistici riportano anche i nomi di *Girgolaco*, *Gorgolago* e *Gorgolaco*, e in ultimo *Gurgulacu*[10]. In questi atti notarili sono riportate pratiche di vendita, permuta o usufrutto di proprietà ed è interessante la precisazione che il notaio Pietro fa nell'*actum* della stipula di contratto dell'aprile 1069: la formula recita "*actum intus castro de Gurgolaco*"[11]. Il termine *castrum* introduce svariati interrogativi e, primo fra tutti, se si riferisca ad un edificio in particolare che si vorrebbe riconoscere nel Castello dei Lanzi. Tuttavia è necessario ponderare con attenzione queste associazioni in quanto nei documenti altomedievali con *castrum* non si intendeva indicare un edificio fortificato, inteso come "castello", ma piuttosto un centro fortificato: è ragionevole dunque che l'atto della seconda metà dell'XI secolo sia stato rogato nella Contrada Castello, dove di fatto si trova ancora oggi a testimonianza dell'antico castello una delle sue Torri[12] (Fig. 2; Tavv. 4-6), e che in epoca medievale poteva essere circondata da cinte di difesa, forse lignee e non necessariamente di pietra (delle quali non vi è al momento testimonianza archeologica). Inoltre nel Basso Medioevo il termine *castrum* aveva un preciso significato giuridico, indicando l'esercizio di diritti pubblici connessi al possesso della fortificazione, e per questo i notai, che ben conoscevano le implicazioni istituzionali del termine, lo usavano nei documenti con estrema attenzione, per indicare solo quelle strutture a cui effettivamente erano legati dei poteri giurisdizionali[13].

In base alle attestazioni documentarie è certo che alla fine del IX secolo il paese di Gorlago esistesse, con uno dei suoi antichi toponimi e il luogo di culto più antico: la Chiesa di San Felice, oggi inglobata all'interno di una

[9] Non è effettivamente, per dovere di cronaca, la prima volta in cui viene citato il nome di Gorlago, già è comparso nel toponimico del testimone Gumperto, presente all'atto siglato a Ponte San Pietro "*ad Basilicam Sancti Petri*" luglio 881. Sergio Del Bello, *Indice toponomastico altomedievale del territorio di Bergamo: secoli VII-IX*, Bergamo 1986, pp. 87-88. Mariarosa Cortesi (a cura di), *Le pergamene degli archivi di Bergamo: a. 740-1000*, Bergamo 1988, pp. 44-46, 48-49.

[10] M. Cortesi (a cura di), *Ivi*, pp. 192-194, 210-212. Mariarosa Cortesi – Alessandro Pratesi (a cura di), *Le pergamene degli archivi idi Bergamo: 1002*-1058, Bergamo 1959, pp. 24-25. Mariarosa Cortesi – Alessandro Pratesi (a cura di), *Le pergamene degli archivi idi Bergamo: aa. 1059 (?) – 1100*, Bergamo 2000, pp. 242-243.

[11] M. Cortesi, A. Pratesi (a cura di), *Ivi,* pp. 79-80.

[12] Luigi Angelini, *I castelli medievali di Trescore*, "Bergomum" Parte speciale n°3, anno XXXVIII, Bergamo 1944, pp.1-26.

[13] Andrea Zonca, *Lettura stratigrafica degli alzati e fonti documentarie*, in G. P. Brogiolo, op. cit., p. 64.

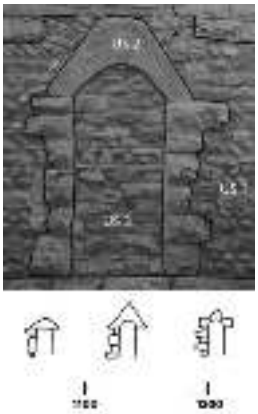


Fig. 1 (a sinistra). La porta US2 di CF1 a confronto con le aperture di Trescore raffigurate schematicamente nella tabella cronotipologica di A. Zonca di cui si propone un estratto (Zonca, 1986).

Fig. 2 (a destra). Planimetria del Catello di Gorlago. La torre medievale attualmente conservata nella proprietà Gozzini corrisponde al fabbricato B (Rilievo di L. Angelini, 1944).

proprietà privata (Fig. 3). Ci troviamo però nella campagna, a sud, lontano dal centro che si è sviluppato oltre la sponda destra del Cherio, ben più a nord. Quando Gorlago sia sorto con più precisione non è dato saperlo, certo è che si trova in un'area dove al tempo dei romani si era sviluppata la *Comum-Bergomum-Brixia*: importante via di comunicazione riportata anche dalla Tavola Peutingeriana. Nel ritaglio della Tavola proposto (Fig. 4), proprio dove potremmo collocare geograficamente Gorlago, leggiamo il nome di *Leuceris*. Andrea Zonca studiò il caso e la identificò come località sita nella piana di Trescore[14]. Tuttavia è chiaro che nessi toponomastici tra *Leuceris* e *Gorlago* non sono attualmente documentabili.

Preliminare allo studio dell'edilizia *in situ* è stato il confronto tra le cartografie storiche disponibili per Gorlago. L'adeguato studio del territorio attraverso le carte che nel tempo ne hanno rappresentato la riproposizione grafica è utile al fine di individuare il centro irradiatore, o i centri, da cui sia poi scaturito lo sviluppo urbanistico: una volta riconosciute le località più antiche, grazie o alla toponomastica o alla loro persistenza nel tempo, si può infatti procedere ad un sopralluogo di verifica e all'analisi dell'esistente.

[14] Le indagini dello studioso lo hanno portato a collocare la località di *Leuceris* nella piana di Trescore e tale toponimo sopravvivrebbe nell'odierno "Les" in Val si Les o Vallese. ANDREA ZONCA, *Insediamenti e territorio tra età romana e alto medioevo: la piana di Trescore*, in "Archivio storico bergamasco" n°1, a. VI, Bergamo 1986, pp. 9-25.

Fig. 3. La chiesa di San Felice (fronti nord e ovest).

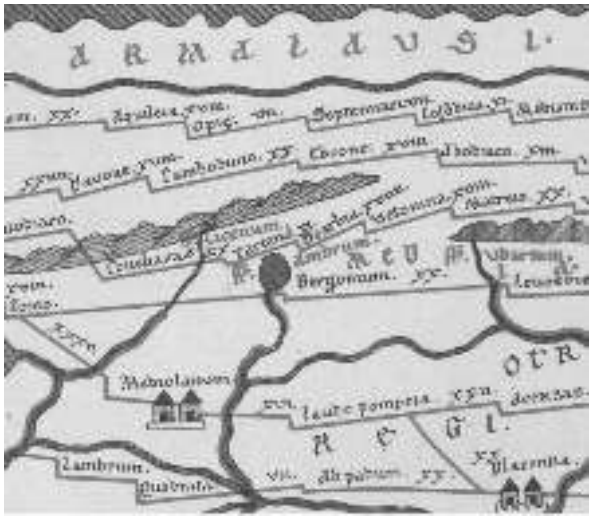


Fig. 4. Tabula Peutingeriana: *Leuceris* (particolare).

La cartografia disponibile per Gorlago annovera le mappe del Catasto Napoleonico (1808-09), del Lombardo-Veneto (1842), e del Catasto Cessato (1886); vi sono poi i recenti rilievi fotogrammetrici risalenti all'anno 2000, che non hanno fornito utili dati allo studio. Il territorio comunale ha la forma di una L rovesciata e confina a nord con il comune di Trescore e Zandobbio, ad est con Carobbio e Santo Stefano, a sud con Bolgare, ad ovest con Costa di Mezzate, Montello e San Paolo d'Argon. Confrontando la cartografia si nota che lo sviluppo urbanistico è avvenuto nell'area a nord-ovest del fiume Cherio, ma in realtà, in seguito alle ricerche svolte, si è osservato come il paese di Gorlago sia sorto con impianto urbanistico policentrico.

Sono stati individuati tre poli: la Chiesa di San Felice, in Località Bettole; il Palazzetto, che si affaccia su Piazza Europa e via C. Maccarani; il *castrum* in Località Castello. Ciascuno di essi afferisce ad un periodo cronologico dif-

ferente e partecipa alla vita della comunità assolvendo a funzioni specifiche. A San Felice, chiesa di epoca longobarda, come attestato dal documento già citato dell'886, è facile attribuire una destinazione di carattere cultuale; intorno ad essa si suppone la presenza di un cimitero, come suggeriscono alcuni ritrovamenti archeologici di sepolture nell'area. Ad essa si aggiunse poi, nella seconda metà del XIII secolo, la Chiesa di Sant'Andrea, in Località Castello[15]. Una simile vicenda si riscontra anche a Zandobbio: San Giorgio, anch'essa di fondazione longobarda, nasce in campagna, mentre nel centro antico del paese sorse Santa Maria. Altri casi si riscontrano a Trescore, con San Cassiano, e a Spinone, con San Pietro in Vincoli. Questo fenomeno, come suggeriscono gli studi di Vismara-Vitali, è legato alla volontà degli abitanti di costruire in luoghi decentrati i cimiteri per la comunità, oppure per conservare in quei luoghi la memoria di un accadimento di particolare importanza[16].

Il secondo polo, sorto tra XI e XII secolo, è rappresentato dal Palazzetto (Fig. 5): questo nucleo, studiato da Tosi, Macario e in seguito da Brogiolo, è stato confrontato con il simile palazzetto di Castelli Calepio. Il complesso è noto anche con il nome di "Inferno", poiché qui il Moroni vi dipinse la tela raffigurante il *Giudizio Universale*[17]. L'edificio ha una pianta di forma rettangolare (10 x 16 m) con uno spessore murario al piano terreno di circa 0,90 m, che si restringe salendo verso i piani superiori[18]. La tessitura delle murature si presenta in corsi di altezza variabile in bozze di calcare grossolanamente squadrate. Va notata la progressiva diminuzione dell'altezza dei corsi man mano che si sale in altezza, naturale conseguenza delle difficoltà di cantiere di sollevare le pietre di grandi dimensioni sui ponteggi. Il fronte sud non è visibile poiché inglobato nell'edificio adiacente e per questo si è conservato per tutta la sua altezza originaria di 13,50 m: in base alle analisi di Tosi-Macario, in corrispondenza del sottotetto si trova una finestrella di XI secolo[19], con timpano triangolare e spallette monolitiche, oltreché le

---

[15] Luigi Chiodi, Alessandro Bolis, *Nota ecclesiarum civitatis et episcopatus Bergomi MCCCLX*, in "Bergomum", a. XXI, Bergamo 1957, pp. 79-80. Luigi Chiodi, *Chiese di Bergamo sottoposte a censo circa il 1260*, in "Archivio storico lombardo" VIII, Bergamo 1960, p. 12.

[16] Desirée Vismara, Mariagrazia Vitali, *La chiesa di S. Maria, l'abitato e il territorio*, Zandobbio 2014, pp. 38-39.

[17] L'ultimo lavoro del Moroni è il *Giudizio Universale*, dipinto ad olio su tela e custodito nella Chiesa di Gorlago. La tela non venne conclusa dal maestro, che gravemente malato, morì nel febbraio 1578. L'opera fu ultimata da un suo allievo, ma il risultato ottenne solo critiche negative. Con il termine di «Inferno» ci si riferisce alla porzione del *Giudizio* dipinta per mano del Moroni e per questo la critica coniò l'espressione "che fosse meglio stare nell'inferno piuttosto che nel cielo", che era stato dipinto dall'allievo. Si ringrazia la Prof.ssa Mariarosa Cortesi per l'indicazione. Mario Merlini – Costantino Amadeo, *Gorlago nella sua storia*, Gorlago 1982, p. 345.

[18] Andrea Tosi, Francesco Macario, *Un edificio altomedievale in Gorlago*, in "Archivio storico bergamasco" 1, a. IV, Bergamo 1984, pp. 1-17.

[19] Come si è visto nel confronto cronotipologico tra US di CF1 nella Figura 1, le aperture con architrave monolitico a forma triangolare sono ascrivibili al periodo compreso tra la fine del secolo XI e gli inizi del XII: trattandosi di una finestra in realizzata contestualmente con la muratura, è possibile estendere tale datazione all'intero Palazzetto.

Fig. 5. Il Palazzetto di Gorlago: A) Prospetto est; B) Prospetto ovest; C) Prospetto nord (foto F. Matteoni); D) Prospetto sud: disegno ricostruttivo (Tosi-Macario, 1984).

tracce dell'antica merlatura (due elementi), che si deve immaginare completasse tutti i lati del Palazzetto. Il lato Nord risulta essere quello meglio identificabile, essendo visibili i due spigoli con il caratteristico bisello. In corrispondenza del piano terreno si nota l'innesto di una volta, ad oggi non più in loco forse a causa della demolizione di parte dell'edificio avvenuta in seguito a un incendio (XIX secolo). Al primo piano è visibile una feritoia freccera di grandi dimensioni con forte strombatura dall'interno verso l'esterno. Il lato Est, verso il fiume Cherio, presenta una serie di aperture del XVIII secolo con contorni in pietra "giallina" di Credaro, alle quali ne corrispondono simmetricamente altre quattro sul fronte ovest: queste aperture è ragionevole pensare che siano state create in corrispondenza di altre, pre-

cedenti e di minore luce. Nel corso del Settecento al fronte Ovest è stato poi addossato un porticato con loggiato[20].

L'aspetto fortificato delle murature, spesse circa 90 cm alla base, coronate alla sommità da merlature, visibili a sud, e la presenza di una feritoia nel fronte nord sono tutte caratteristiche che evidenziano la necessità di garantire sicurezza alla struttura e di tutelare ciò che dentro vi si svolgeva in caso di pericolo. Poiché i vani interni sono molto ampi e non adatti all'uso domestico, si può pensare a un edificio di rappresentanza, ove, come nel caso del Palazzetto di Calepio, le caratteristiche proprie di un edificio di difesa – la possente muratura, le merlature e la feritoia – conferivano quell'aspetto nobile adatto ad attività connesse con l'esercizio del potere e il controllo amministrativo del territorio.

Il terzo polo, infine è rappresentato dal c*astrum*, il borgo fortificato entro cui si trovava il Castello dei Lanzi e l'annessa chiesa di Sant'Andrea ove una lapide attesta la presenza di un sepolcro destinato alle spoglie della famiglia Lanzi e degli abitanti del *castrum*. Considerando che i Lanzi possedevano castelli e luoghi fortificati anche nei paesi limitrofi, datati alla prima metà del XIII secolo, si propone di collocare questo borgo fortificato alla prima metà del XIII secolo. E baso questa proposta sull'analisi eseguita dell'unica torre superstite del castello (Tavv. 4-6) e della analisi del prospetto murario della facciata della chiesa di Sant'Andrea. Tuttavia si ricordi che la prima attestazione del *castrum* di Gorlago risale all'atto citato del 1069: non è stato possibile riconoscere testimonianze risalenti alla seconda metà dell'XI secolo nell'area del borgo perché potrebbe essersi trattato di strutture per lo più lignee sostituite in secoli successivi da edifici in pietra. L'attestazione documentaria però ci indica che questo terzo polo potrebbe essere sorto quasi contemporaneamente a quello del Palazzetto, e che nella seconda metà dell'XI secolo fossero già presenti in Gorlago, e ben distinti, un centro amministrativo, localizzato presso il Palazzetto, e un centro più prettamente a carattere abitativo e destinato alla difesa e al riparo in caso di pericolo e necessità in Località Castello.

Al fine di comprendere in quali direzioni si sia mossa l'urbanizzazione postmedievale del paese sono state confrontate le mappe catastali disponibili per Gorlago, precedetemente citate, e da tale analisi si evince che il centro abitato si distribuì lungo la sponda destra del Cherio, in corrispondenza dell'antico ponte romano. Dalla lettura del registro del Catasto Lombardo-Veneto è emerso che la maggiore parte delle *case con bottega* era ubicata nell'area a nord-ovest della strada che unisce i due poli del *castrum* e del Palazzetto. L'evoluzione urbanistica sembra dunque che si sia progessivamente sviluppata nella zona nord-ovest del paese, di cui ne è prova il fatto che entro il *castrum*, è registrata la presenza di una sola *casa con bottega* e di *due mulini* presso il fiume. Di questi uno era destinato alla macinazione del grano e l'altro alla spremitura dell'olio. La presenza di un frantoio nel

[20] A. Tosi, F. Macario, *Ibidem*.

territorio di Gorlago, a sud del *castrum*, è attestata anche da un documento del 1217 che così recita: "jacet [il mulino] in loco de Gurgulaco, prope castra ipsius loci de Gurgulaco, a mane parte ipsius loci de Gorgulac„[21]. È fortemente probabile, sebbene non vi siano sufficienti prove a confermarlo, che il mulino di primo XIII secolo possa corrispondere a quello attestato dal Catasto del 1842. Il lavoro di confronto tra le mappe catastali e le carte idrologiche del Cherio, pubblicate da Persiani Gamba, ha permesso non solo di comprendere l'evoluzione urbana del paese di Gorlago nel corso dei secoli, ma anche di avere un'immagine genererale delle attività cui la popolazione era dedita nella prima metà dell'Ottocento.

Ora, attraverso un viaggio immaginario, si proverà a percorrere le vie del paese e ad approfondire l'analisi delle evidenze architettoniche fin qui condotto. L'attestazione più antica, tra gli edifici studiati nel corpo della presente dissertazione, risale alla fine del XII secolo o all'inizio del XIII secolo. Si tratta del fabbricato CF 1 (Tav. 1), di cui già si è detto, con portale ad architrave monolitico triangolare US 2: tale portale si affacciava su via Contrada Torrazzo, odierna via Cecilia Maccarani. Questo toponimo potrebbe essere indizio della presenza di una torre nelle immmediate vicinanze. Allo sbocco settentrionale della via, infatti, sono ubicati due corpi di fabbrica che sono stati identificati come case-torre. Del primo, CF 2 (Tav. 2), si conserva solamente un brano del paramento murario, all'interno del quale, un portale archivoltato a tutto sesto ribassato, composto da conci pentagonali, ne costituirebbe l'ingresso. Il limite di questo corpo di fabbrica, ovvero della stessa casa-torre, sembra essere suggerito dal nastrino di cantonale che si conserva sul fronte nord. La tipologia di apertura cui appartiene US 4 si diffonde nella bergamasca a partire dalla seconda metà del XIII secolo fino a metà XIV secolo e sulla base di confronti con la torre del castello Grumelli di Trescore possiamo ragionevolmente collocarla a metà del XIII secolo. L'edificio misura 6x8 m e sia la tipologia di pianta rettangolare, sia la tipologia di muratura e apertura, che si è visto diffusa in altri casi identificati come *torri*, ci permette di attribuire all'edificio la definizione di casa-torre[22]. Il secondo corpo di fabbrica CF 3 (Tav. 3) sul lato opposto, in via Lanzi, è conservato in tutta la sua altezza, come dimostra il profilo a bisello del cantonale sinistro. In una di queste due case-torre potrebbe essere proprio identificato il "torrazzo" che dà il nome alla via.

Tra gli edifici risalenti alla metà del XIII secolo si trova il CF 4 (Tav. 3), posto sul fianco sinistro di CF 3: conserva il paramento originario (US 18 e 34), composto da conci squadrati regolarmente e con la superficie rifinita a scalpello, disposti su corsi perfettamente orizzontati. Spicca, per il suo colore bianco, il portale, oggi defunzionalizzato, US 20. Quest'apertura ad arco a tutto sesto ribassato, in conci di marmo di Zandobbio, presenta la ghiera

[21] Lidia Gamba Persiani, *Le rogge del Cherio: Bolgara e Corticchio nei documenti e nelle mappe nell'Archivio comunale di Bolgare*, Ghisalba 1995, p. 51-52. Monica Resmini, *Un territorio disegnato: Gorlago nelle mappe e nei cabrei*, Gorlago 2012, pp. 11-12.

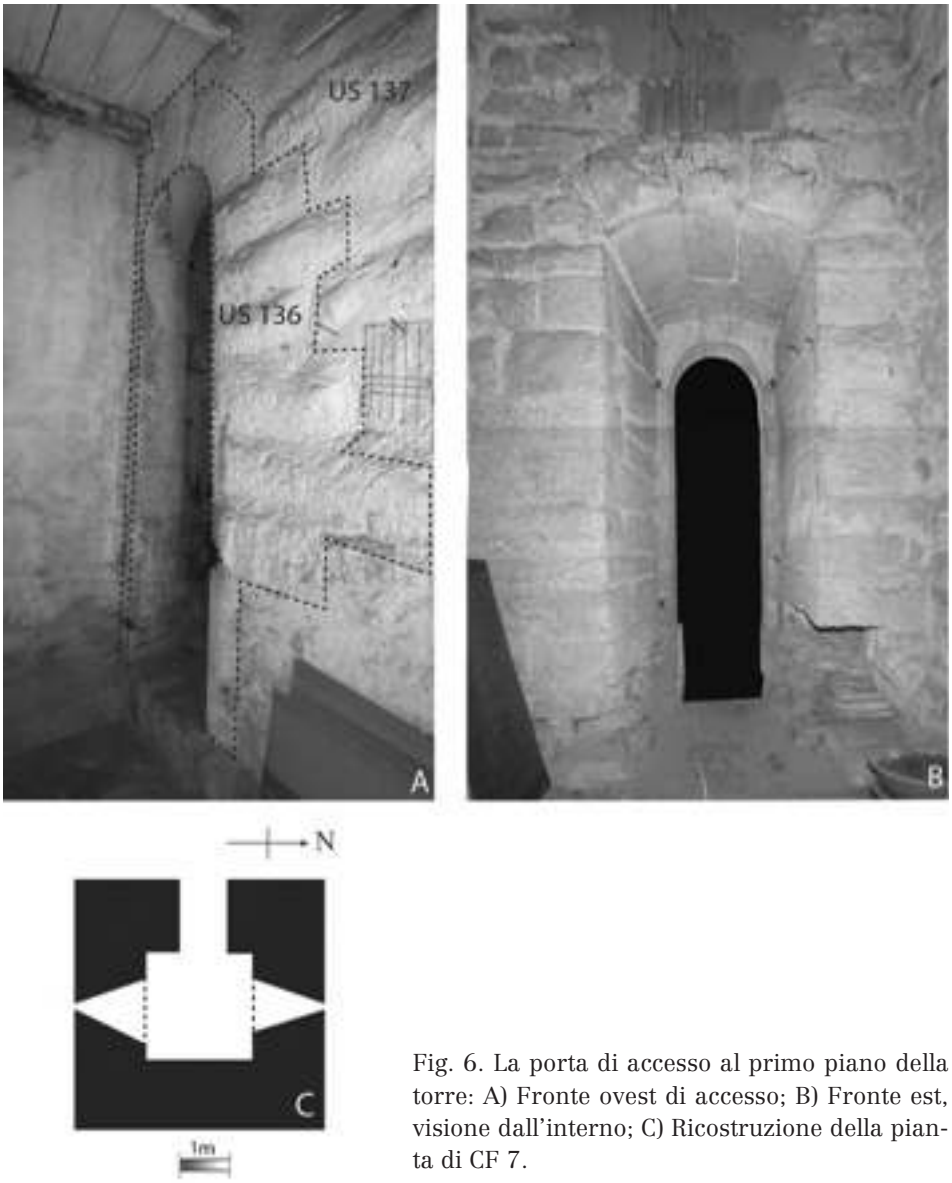


Fig. 6. La porta di accesso al primo piano della torre: A) Fronte ovest di accesso; B) Fronte est, visione dall'interno; C) Ricostruzione della pianta di CF 7.

dell'arco composta da sei conci pentagonali con chiave di volta quadrangolare, gli stipiti invece sono composti da conci disposti orizzontalmente. Sia la ghiera, sia le spalle della porta sono profilate a nastrino. Nella muratura a sinistra (US 34) si nota lo sdoppiamento dei corsi resosi necessario per corrispondere alla potenza dei conci delle spalle dell'apertura. Questo è indicativo del fatto che la porta sia stata inserita in spacco, esito probabilmente di una committenza desiderosa di avere sul fronte della propria abi-

tazione un portale dal gusto raffinato. È possibile che vi fosse un'altro portale, forse simile, sulla destra, di cui oggi resta traccia nel riempimento dello stipite US 21.

Una cura simile per l'apparecchiatura muraria si riscontra soltanto nel contesto del *castrum* nella torre del castello (Tavv. 4-6). La torre, oggi inglobata nella villa Cinquecentesca dei Guarnieri, che comprarono la proprietà dei Lanzi quando questi furono cacciati dai veneziani, si conserva per un'altezza di circa 7 m. Sappiamo dalle fonti che fu abbassata per volere dei veneziani nei primi decenni del XV secolo, e poi nel 1763 per volere di Andrea Guarnieri, che decise di spogliare la torre per donare le pietre al nuovo campanile della chiesa parrocchiale che all'epoca si andava erigendo. La tessitura muraria si compone di conci di grosse dimensioni, squadrati regolarmente e con la faccia a vista che presenta una decorazione a nastrino su tutti e quattro i lati (lo si riconosce in quasi tutti i blocchi). È interessante notare il diverso trattamento della superficie a vista dei conci del prospetto sud, in particolare quelli oggi inglobati all'interno del loggiato cinquecentesco, i quali presentano i segni di un'operazione di spianamento, eseguita a scalpello, quasi a suggerire che la bugnatura che caratterizza l'intero paramento della torre sia stata volutamente eliminata nel momento in cui la torre perse la sua funzione difensiva, quando sotto il dominio veneto il castello di Gorlago già non risulta più negli elenchi dei centri fortificati. In ultimo, della torre si conserva, nel prospetto ovest, inglobato nell'edificio cinquecentesco, la porta di accesso all'unico piano (ad oggi attestato) della torre. L'ambiente interno alla torre è quadrato, i lati misurano circa 2,10 m, e per le sue ridotte misure si esclude potesse essere abitabile. Era dunque usato solo in funzione di sorveglianza del territorio o di difesa: vi sono, infatti, due alte e profonde feritoie che guardano l'una a nord, e l'altra a sud.

Di fronte alla torre del castello si trova la coeva chiesa di S. Andrea, CF 6 (Tav. 7), il cui aspetto è stato ripetutamente alterato nel corso dei secoli e del cui originario impianto si conservano in facciata due brani di muratura, dai quali è si ipotizza la copertura dell'avancorpo centrale a capanna. Già era stata indagata dall'Angelini, che propone in un suo disegno un'ipotesi di datazione circa le murature dell'edificio[23]. Non indica nei suoi schizzi anche parte della muratura in facciata, che all'epoca del suo studio era rivestita di intonaco. Solo dal 1985 infatti, grazie ad un intervento di restauro, la muratura è stata liberata dal rivestimento e ci permette una migliore lettura della storia architettonica dell'edificio. Sappiamo infatti che furono due le principali fasi architettoniche di Sant'Andrea, cui aggiungiamo una terza costituita dagli interventi di consolidamento del restauro del secolo scorso. Il primo impianto prevedeva una chiesa a pianta a croce greca a tre absidi: in fac-

[22] A. Zonca, *Trescore medievale*, p. 42. Dario Gallina, *Tecniche costruttive, tipologie e forme dell'architettura basso medievale nei paesi del Sebino bresciano e bergamasco*, in "Notizie Archeologiche Bergomensi" XVII, Bergamo 2009, figg. 25-26, 65, pp. 76-77, 107.

[23] L. Angelini, op. cit., pp.1-26.

Fig. 7. Fronte sud di CF 8, in via Piatti.

ciata riconosciamo nelle US 40 e 41 il paramento murario più antico, che suggerisce anche la linea a doppio spiovente della copertura dell'avancorpo centrale. Successivamente, nel corso del XVI secolo, la chiesa venne ampliata, e per aumentare l'ingresso della luce al suo interno fuorono aperte le due finestre US 51 e 53. Il paramento murario originario è databile alla metà del XIII secolo, come confortato anche dall'elenco del 1260 delle chiese bergamasche sottoposte a censo[24], ed è chiaramente molto diverso da quello della muratura di XVI secolo, che è meno regolare e composto da pezzature di varie dimensioni e da ciotoli, il prospetto infatti sarebbe stato poi rivestito da intonaco. Interessante notare l'architrave ligneo conservato in facciata, forse dell'originario ingresso alla Chiesa.

Per concludere, nel corso dell'analisi dell'edilizia gorlaghese sono stati presi in esame alcuni edifici inquadrati, sulla base dei confronti cronotipologici e delle analisi eseguite, tra il XIV e il XV secolo. Questi corpi di fabbrica sono esemplificativi della tendenza, a rivestire di intonaco le murature degli edifici, al fine di mascherarne le disomogeneità[25]. Grazie ai restauri che hanno ripulito le murature di CF 5 (Tav. 3) e CF 8 (Fig. 7) e al tempo, che ha in parte asportato il rivestimento di CF 9 (Fig. 8), si è constatato

[24] L. Chiodi, op. cit., p. 12.
[5] D. Gallina, *Tecniche costruttive…*, p. 115.

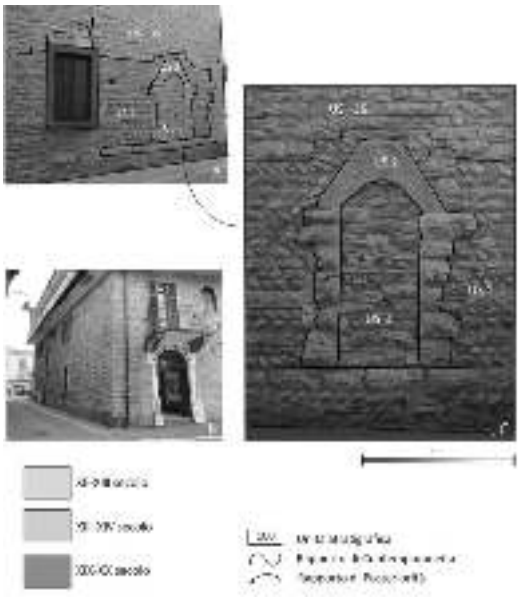
Fig. 8. Fronte est di CF 9, in via Guarnieri.

Fig. 9. Particolare del portale di XIV secolo di CF 10, fronte ovest in via Vimercati Sozzi.

questo costume: le tessiture murarie, infatti, non si presantano più ordinate in una sequenza di corsi orizzontati, composti da una pezzatura dalle forme regolarizzate. Questi prospetti al contrario si costituiscono di pezzature di varia origine: bozze di medie e piccole dimensioni, scaglie di pietra e ciottoli disposti a spina di pesce. Inoltre, la consapevolezza che il paramento murario sarebbe stato rivestito, ha condizionato anche il trattamento delle aperture: come dimostra il portale con funzione carraia di CF 5, i blocchi di cui è composto sono lisciati per la sola ampiezza della superficie del nastrino; oltre questo limite i blocchi non sono stati lavorati, in quanto destinati ad essere rivestiti da intonaco.

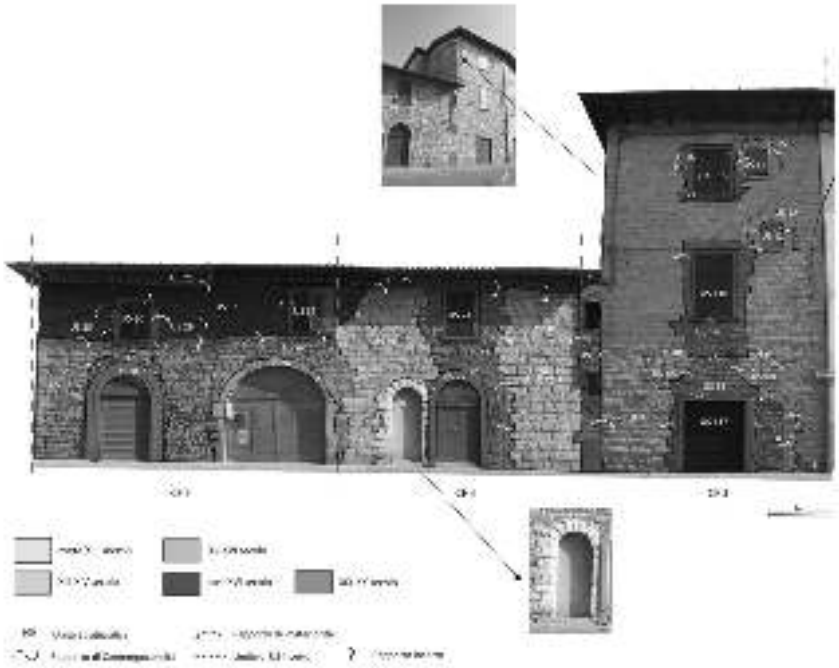
Si pone in controtendenza il portale di CF 10 (Fig. 9). Questa apertura è attribuita alla metà del XIV secolo sulla base del confronto con un portale del tutto analogo in Zandobbio: l'archivolto e gli stipiti si compongono di elementi lapidei leggermente bugnati giustapposti e lavorati a nastrino, sia nell'intradosso dell'archivolto, sia lungo il profilo interno degli stipiti.

Tavole

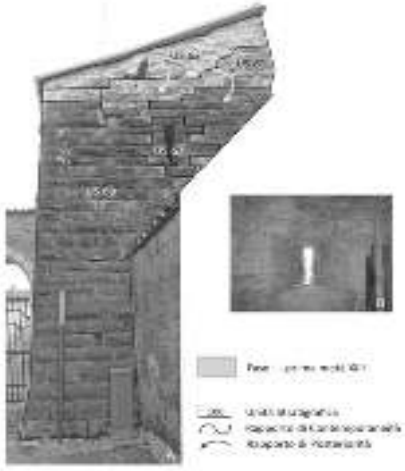


Tav. 1. Analisi stratigrafica di CF 1: A) Prospetto generale fronte ovest; B) Prospetto generale fronte sud; C) Particolare del prospetto ovest (fotoraddrizzamento).

Tav. 2. Analisi stratigrafica di CF 2: A) Veduta generale di CF 2 (fronte nord); B) Particolare della lavorazione a nastrino del cantonale destro (fronte nord); C) Veduta generale del portale US 4 (fronte est, fotoraddrizzamento); D) Particolare del prospetto est (fotoraddrizzamento).

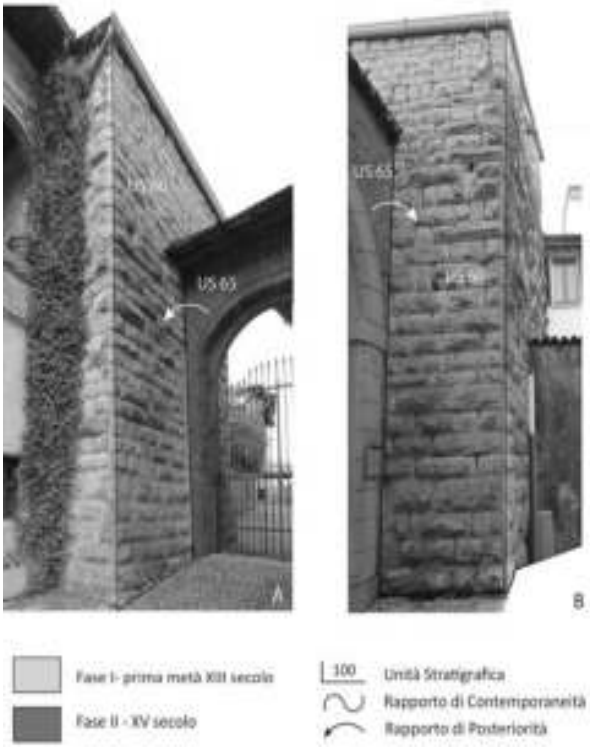


Tav. 3. Analisi di CF 3, CF 4, CF 5: A) Particolare del lato nord di CF 3; B) Analisi stratigrafica di CF 3, CF 4, CF 5 (fotoraddrizzamento); C) Particolare di US 20.



Tav. 4. Analisi stratigrafica di CF 7: A) Analisi del prospetto nord; B) Visione dall'interno della feritoia.

Tav. 5. Analisi stratigrafica di CF 7: A) Visione dall'interno della feritoia; B) Analisi stratigrafica del prospetto sud.



Tav. 6. Analisi stratigrafica di CF 7: A-B) Analisi del prospetto est.

Tav. 7. Analisi di CF 6: A) Particolare del prospetto nord; B) Pianta della chiesa dopo la trasformazione e l'ampliamento dell'inizio del secolo XVI (Rilievo di L. Angelini, 1944); C) Analisi stratigrafica (fronte ovest, fotoraddrizzamento).

FRANCESCA PANSERI

COLLEZIONE ALBERTO RATHGEB (1841-1898): CONTRIBUTO ALLA RICOSTRUZIONE

Ateneo – 16 maggio 2018

Tra il 1882 e il 1898 si costituì a Bergamo, nel palazzo al numero 72 di via Pignolo[1], la vasta ed eclettica collezione di oggetti d'arte di Alberto Rathgeb, ricco borghese di origini svizzere. L'esistenza di questa raccolta è stata a lungo dimenticata a causa delle travagliate vicende ereditarie che l'hanno interessata.

La riscoperta del personaggio e della sua collezione a 120 anni dalla morte risulta particolarmente significativa poiché si prevede, per il prossimo inverno, l'apertura di un museo nella città di Abano Terme che raccoglierà la parte superstite della collezione di Alberto e la raccolta di quadri di suo nipote, Roberto Bassi Rathgeb (1911-1972), a cui l'istituzione verrà titolata[2].

Giovanni Giacomo Alberto Rathgeb, cenni biografici[3]

Giovanni Giacomo Alberto (Fig. 1) nacque a Schwamendingen, nel distretto di Zurigo, il 22 giugno 1841 da Giacomo Rathgeb e Anna Mürcheler.

Poco più che quarantenne, nel 1882, Alberto approdò a Bergamo, stabilendosi nel palazzo al numero 72 di via Pignolo. Egli era a quell'epoca un agente della ditta di acciai inglesi Leadbeater & Scott di Scheffield e contemporaneamente si occupava della vendita di fucili fabbricati nel bresciano: i suoi affari lo facevano viaggiare in lungo e in largo per la penisola, in Europa e persino in Oriente.

Nel 1885 Alberto ricevette l'invito da parte del consiglio di amministrazione della Comunità Evangelica di Bergamo a entrare a far parte del loro gruppo di riformati[4].

---

[1] Il palazzo attualmente è al numero 76 e ospita il Museo Diocesano Adriano Bernareggi.

[2] Alla fine della sua vita, Roberto Bassi Rathgeb dispose che la sua collezione e quella che aveva ereditato dal nonno Alberto venissero donate al Comune di Abano Terme. Il primo progetto per la fondazione della Pinacoteca Civica Roberto Bassi Rathgeb venne approntato nella seconda metà degli anni Novanta, ma fu ben presto abbandonato. Il nuovo piano risale a un paio di anni fa e prevede l'apertura del museo il prossimo inverno.

[3] Il testo che segue seleziona e sintetizza i capitoli principali della mia tesi di laurea magistrale: *Collezione Alberto Rathgeb (1841-1898): contributo alla ricostruzione*, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, a.a. 2016-2017.

[4] Archivio Comunità Evangelica Di Bergamo (d'ora in poi ACEBg), 2. Amministrazione, 2.3 Consiglio di Chiesa, Registro 12, Unità 56, seduta del 15.01.1885.

Fig. 1. Fotografia di Alberto Rathgeb. Abano Terme, biblioteca comunale.

Per poter partecipare al culto ed essere considerati membri a pieno titolo della Comunione, con diritto di voto nelle adunanze generali, i correligionari erano chiamati a versare una quota proporzionale al loro patrimonio. Il Nostro venne registrato come contribuente di seconda classe, tenuto alla corresponsione di 170 lire. Considerando che le classi erano cinque e che la prima era quella dei personaggi più facoltosi, si può dedurre che Alberto godesse di una situazione economica favorevole, che lo collocava in una posizione elevata nella gerarchia della comunità.

Nel 1891 acquistò dai fratelli Marenzi per 28.000 lire il palazzo di Pignolo dove risiedeva come affittuario fin dal 1882[5].

Negli anni bergamaschi, e forse anche prima, lo svizzero si dedicò alla creazione di un'immensa quadreria, rappresentativa di tutte le epoche e di tutte le scuole. Alla fine la sua pinacoteca arrivò a contare più di 600 quadri. Il suo collezionismo, tuttavia, non si rivolgeva solo ai dipinti, ma coinvolgeva anche opere d'arte plastica, reperti archeologici, armi e orologi. Il Pelandi lo definì "un viaggiatore che accumula oggetti vari e quadri"[6].

Si deve aspettare il 1898 per avere un altro dato certo sulla sua vita. Quell'anno, infatti, il 18 novembre, Alberto, poco prima di morire, adottò Giuseppe Antonio Pasquale Bassi, musicista, come suo figlio e legittimo erede[7]. Quando si conobbero i due e in che modo? Potrebbe essere suggestiva – e non troppo lontana dalla realtà – l'ipotesi secondo cui il Rathgeb, personaggio di ampia cultura e variegati interessi, avesse assunto il Bassi per suonare il pianoforte nella propria abitazione nelle ore di diporto o in occasioni mondane particolari, e magari perché, notatone il talento, voleva, da mecenate, contribuire a coltivarlo.

La presenza di Giuseppe in casa di Alberto dovette farsi stabile visto che, come emerge dalla lettura dell'inventario delle sostanze abbandonate dal Nostro alla morte[8], il musicista aveva una propria camera al secondo piano dell'edificio. Di qui la nascita di una stretta amicizia che avrebbe indotto il Rathgeb, celibe, a sceglierlo come erede.

Si legge, infatti, nel testamento di Alberto: "Testamento: li 29 giugno 1898. Nelle mie piene facoltà mentali scrivo di mio pugno il mio testamento. Lascio al mio protetto Giuseppe Bassi il mio palazzo e mobilio di mia proprietà in Bergamo. In fede Alb. Rathgeb. Bergamo li 29 giugno 1898"[9].

---

[5] Archivio Notarile Distrettuale Di Bergamo (d'ora in poi ANDBg), *Atti Originali dei Notai Cessati*, notaio Gerolamo Rosa, 20.03.1891, N° 534/927.

[6] Luigi Pelandi, *Attraverso le vie di Bergamo scomparsa I. Il borgo di Pignolo,* Bergamo 1962, p. 65.

[7] Archivio Di Stato Di Bergamo (d'ora in poi ASBg), *Registro degli Atti di Nascita 1867*, n. 310; ASBg, *Registro degli Atti di Nascita 1899*, n. 5. Giuseppe acquisì così il doppio cognome di Bassi Rathgeb.

[8] ANDBg, *Atti Originali dei Notai Cessati*, notaio Tiraboschi Enrico, 22.12.1898, N° 4113/3503.

[9] ANDBg, *Atti Originali dei Notai Cessati*, notaio Aurelio Bonandrini, 21.12.1898, N° 417.

Prima di morire, lo svizzero dispose inoltre di beneficiare il figlio attraverso la vendita della parte antica della sua quadreria.

Alberto morì per apoplessia cerebrale la sera del 14 dicembre 1898, all'età di 57 anni, nella sua casa di via Pignolo. Venne sepolto tre giorni dopo nel cimitero evangelico di San Giorgio a Bergamo[10].

Ancora oggi è possibile far visita alla tomba di Alberto nella sezione evangelica del cimitero monumentale di Bergamo, dove venne trasferito nei primi anni del Novecento.

Una fanciulla scolpita nella pietra, forse la personificazione dell'Arte, tiene con una mano un mazzo di fiori e con l'altra fa atto di gettare una rosa sulla lapide. Su di essa si legge questa iscrizione:

"Al pio padre adottivo Alberto Rathgeb, 22 giugno 1841 – 14 dicembre 1898, pio onesto caritatevole col lavoro indefesso accumulato un ricco patrimonio lo spese a pro delle belle arti di cui fu ardentissimo cultore".

La collezione di Alberto Rathgeb

L'esistenza della Pinacoteca Rathgeb è attestata nel *Diario-Guida della Città e Provincia di Bergamo* dal 1894 al 1898[11]. Dapprima con un'indicazione generica che suona nel modo seguente: "Pinacoteca di proprietà Raghbet (via Pignolo). Ricca di oltre 500 quadri di autori antichi e moderni". Nell'ultimo anno, invece, con una più articolata descrizione:

> Pinacoteca e Museo di proprietà Alberto Raghbet (via Pignolo N.72). – Collezione ricca di 500 quadri antichi e di 100 quadri moderni dei primi maestri classici e moderni. – La collezione Raghbet vanta inoltre raccolte di scavi romani, etruschi, greci, egiziani, in bronzo, terracotta, vetri; d'oggetti scolpiti in avorio, legno, tartaruga, degli ultimi 4 secoli; di libri antichi metà in pergamena, con o senza miniature dal XII secolo in poi, l'altra metà in carta; di medaglie in bronzo, argento e oro, sigilli antichi, porcellane, maioliche e vetri antichi, bronzi, ferri, marmi, terrecotte antiche, miniature, acquerelli, disegni e incisioni antiche, armi, ventagli, tabacchiere, orologi, ricami antichi ecc.

Da notare lo spostamento da semplice pinacoteca a pinacoteca e museo, e ci si domanda se si sia trattato solo di un arricchimento lessicale e non piuttosto di uno slittamento semantico che fotografava una nuova situazione più 'pubblica' della collezione, nel senso di una maggiore accessibilità dall'esterno.

Nel dar conto ora di quanto componeva la collezione di Alberto, secondo la mia ricostruzione, ci rivolgeremo prima alla Pinacoteca, ai quadri antichi e poi a quelli moderni, e in seguito alle altre raccolte.

---

[10] ACEBg, 9. Morti, 9.2 Registri degli atti di morte, Registro 51, Unità 257, n. 481.

[11] *Diario-Guida della Città e Provincia di Bergamo*, *1894*, p. 249/ *1895*, p. 235/ *1896*, p. 204/ *1897*, p. 37/ *1898*, pp. 29-30. Il testo è consultabile online al seguente link: http://www.lombardiabeniculturali.it/dolly/oggetti/490/.

Tra il novembre 1898 e il gennaio dell'anno successivo la parte antica della quadreria dello svizzero, composta da 546 quadri, venne messa all'asta. È probabile che Alberto avesse disposto la vendita in modo tale da garantire al figlio adottivo una certa liquidità che gli avrebbe permesso di vivere nell'agiatezza anche dopo la sua morte. Si conservano ancora oggi i cataloghi[12] riferiti a quella alienazione ed essi costituiscono la principale fonte per la conoscenza di questa sezione della collezione.

Dal momento che solo pochi quadri sono stati con sicurezza rintracciati, si fornirà innanzitutto una panoramica sulla raccolta d'arte antica attraverso alcune categorie generali: 'i soggetti', 'le scuole', 'le epoche'. A partire dai cataloghi d'asta si è potuto determinare che, per quanto riguarda i soggetti, una spiccata predominanza spettava a quelli di carattere religioso e ai ritratti. Il Nostro doveva essersi creata una sorta di galleria di personaggi celebri in cui figuravano nobildonne, Bianca Cappello, Caterina de Medici, la contessa Magrelli, re, regine e principi, Francesco II re di Francia, Carlo Emanuele III, Elisabetta di Spagna, papi e cardinali, Innocenzo XI, Clemente VII, Richelieu, ma anche artisti, il ritratto di Michelangelo Buonarroti, l'autoritratto di Andrea Appiani e quello di Jacopo Bassano. Vi erano poi tele allegorico-mitologiche, paesaggi, nature morte, soggetti di genere e soggetti storici.

La collezione accoglieva principalmente opere d'arte italiana. Pur predominando le scuole lombarda e veneziana, non mancano di essere rappresentante, quella romana, umbra, senese, fiorentina, bolognese. A ogni modo anche l'arte europea – scuole francese, fiamminga, olandese, tedesca e spagnola – affermava significativamente la propria presenza fino al punto di essere elemento caratterizzante rispetto al coevo collezionismo bergamasco, più orientato all'arte locale e peninsulare. Come l'universo spaziale anche quello temporale era estremamente ampio, correndo da alcune – forse solo presunte – *Madonne* bizantine fino ai quadri di Cianfanelli Nicola, pittore toscano del XIX secolo. In generale comunque risulterebbe quasi ignorata la fase pre-cinquecentesca a favore di un dispiegarsi di tutte le altre epoche per l'Italia e del prevalere del Seicento-Settecento per l'Europa. L'intento di Alberto sembra essere stato quello di dare spazio, all'interno del proprio palazzo, alle diverse manifestazioni di gusto e di stile pittorico

[12] *Catalogo della Galleria di Quadri Antichi del conte Bassi, Quadri di celebri autori italiani, spagnoli, tedeschi, olandesi, ecc. dal secolo XV al secolo XVIII*, vendita in Milano, lunedì 7, martedì 8 e mercoledì 9 novembre 1898: esposizione pubblica sabato 5 e domenica 6 novembre 1898, Impresa di vendite in Milano di A. Genolini, Milano 1898; *Catalogo della Galleria di Quadri Antichi del conte Bassi, Seconda Parte, Quadri di celebri autori italiani, spagnoli, tedeschi, olandesi, ecc. dal secolo XV al secolo XVIII*, vendita in Milano, lunedì 16, martedì 17, mercoledì 18 e giovedì 19 gennaio 1899: esposizione pubblica sabato 14 e domenica 15 gennaio 1899, Impresa di vendite in Milano di A. Genolini, Milano 1898. I cataloghi riportano il cognome Bassi perché la quadreria era parte fondamentale dell'eredità del figlio di Alberto. Non si poté far comparire il doppio cognome Bassi Rathgeb poiché ufficialmente l'adozione di Giuseppe venne notificata nel dicembre 1898 e i cataloghi furono stampati il mese prima.

d'Europa, come se alle tele venisse demandato il compito di trattenere il fascino di quei luoghi stranieri e di sprigionarlo in un nuovo contesto, rievocando al collezionista l'universo geografico-culturale d'origine e fornendogli una mappa storico-artistica del continente.

Attraverso una meticolosa ricerca per cataloghi e case d'asta, sono stati identificati quattordici dipinti che si elencano qui, corredati da una breve nota:

Marco d'Oggiono, *Santo Stefano* e ***San Bonaventura.*** Si tratta di due grandi pale lignee, attualmente conservate presso l'Hearst San Simeon State Historical Monument in California.

Giovan Battista Crespi (attr), *L'Adorazione dei Magi.* Una insolita composizione a mezze figure, passata all'asta da Christie's nel 2000.

Giovan Battista Moroni (attr), *Ritratto d'uomo con penna in mano.* Il ritratto è di buona fattura, ma non di mano moroniana. È oggi in possesso di un collezionista tedesco.

"**Maestro del 1633**"***, Ritratto d'uomo in costume del XVII secolo.*** Rappresenta il giovane membro di una famiglia bergamasca di farmacisti, la famiglia Consoli. La tela è stata resa pubblica per la prima volta nel 2002 da Francesco Frangi[13].

Carlo Ceresa, *Ritratto di donna con due ragazze in ricco costume bergamasco*. Databile agli anni tra il 1635 e il 1638, l'opera è emblematica della maestria pittorica del Ceresa. Appartiene oggi a una collezione privata milanese.

Vittore Ghislandi (bottega), *Ritratto di prelato.* Esercizio di un allievo sul *Ritratto di ecclesiastico* del Ghislandi (conservato alla Accademia Giacomo Carrara), fa attualmente parte delle collezioni del banco BPM.

Francesco Curradi, ***La Vergine in gloria col Bambino.*** Il pezzo è attribuito nel catalogo del 1898 a Domenichino. L'opera è stata venduta a un'asta Finarte nel 2004 con la nuova attribuzione.

Bernardo Strozzi, *Davide vincitore.* È una delle tante versioni che lo Strozzi realizzò di questo soggetto. L'attuale collocazione è ignota.

Pellegro Piola, *Madonna col Bambino e san Giovannino.* La composizione si distingue per l'apprezzabile effetto di chiaro scuro conferitole dal pittore. Corrisponde a un'opera passata a Sotheby's nel giugno 2010.

"**Maestro del 1399", *Santa Brigida.*** (Fig. 2) È una rara rappresentazione di questo soggetto. La tavola doveva appartenere anticamente alle monache del cosiddetto 'Paradiso degli Alberti' in Pian di Ripoli (Pisa). Oggi l'opera si conserva in una collezione privata.

Scuola di Fontainebleau (Nicolò dell'Abate?), *Pandora.* (Fig. 3) Nel catalogo del 1898 viene attribuita a Primaticcio. È stata acquistata presso Sotheby's nel 2016 dalla Società degli Amici del Louvre per il Museo.

[13] Francesco Frangi, Alessandro Morandotti (a cura di), *Il ritratto in Lombardia*, catalogo della mostra (Varese, Castello di Masnago, 21 aprile – 14 luglio 2002), Milano 2002, p.198.

Eugène Thirion, ***Perseo che ha ucciso Medusa.*** (Fig. 4) Questa tela venne esposta per la prima volta a Parigi al *Salon* del 1867, forse Alberto ebbe modo di acquistarla già in quell'occasione. L'ubicazione attuale è sconosciuta.

Ignoto pittore del XVII, *Santa Teresa.* Riferita in catalogo a Murillo, è in realtà opera di un autore minore. Il quadro è conservato ad Abano Terme.

I quadri moderni – per moderni si intende ottocenteschi – non vennero alienati nelle aste del 1898 e del 1899, ma vennero venduti dagli eredi, singolarmente o a piccoli lotti, in momenti successivi. Conseguentemente, a differenza dell'altra parte della quadreria, non esiste un catalogo completo che li registri. Essi sono attestati unicamente dall'inventario dei beni abbandonati alla morte dallo svizzero. In esso si legge della presenza in casa Rathgeb di circa un centinaio di opere moderne, ma senza alcuna indicazione, né d'autore né di soggetto (fatta eccezione per il Tallone). Una quindicina di questi pezzi sono stati individuati attraverso lo studio della collezione di Abano Terme[14].

Nella cittadina padovana si trova innanzitutto un bellissimo ritratto di Alberto realizzato da un ignoto pittore lombardo, probabilmente non molto tempo dopo il suo arrivo a Bergamo poiché il Nostro dimostra qui all'incirca una quarantina d'anni. È vestito distintamente con una camicia bianca e una giacca nera, un fermacravatte in pietre rosse e azzurre e un piccolo mazzo di mughetti all'occhiello.

Il «quadro grande dipinto a olio (prof. Tallone) con cornice stile antico», di cui parla l'inventario di morte di Alberto, dovrebbe essere identificabile con il *Ritratto di Eleonora Tallone* abanese. Oltre all'evidenza documentaria, si tenga conto che il Tallone dimorava in quel secondo Ottocento a Bergamo presso i Suardi nel palazzo pressoché di fronte a quello del Nostro. Del maestro Alberto possedeva anche una carta con un nudo maschile tratteggiato a carboncino. Per un'analoga ragione si è propensi a credere che anche le opere di Clara Müller, pervenute ad Abano, appartenessero ad Alberto. Si tratta di due ritratti femminili di gusto francese di forma ovale e due oli su tavola con fiori, un cesto di rose gialle e un altro di rose e campanule. In primo luogo si dirà che la pittrice era una allieva del Tallone, il maestro la seguiva privatamente nella propria casa, che è poi quello stesso edificio davanti a Palazzo Rathgeb; era una ritrattista, genere che Alberto amava, ma soprattutto aveva origini svizzere e apparteneva anch'essa alla Comunità Evangelica di Bergamo.

Si ipotizza che sia riferibile al Nostro un altro gruppetto di quadri che dal punto di vista dei soggetti appare più consonante agli interessi del nonno piuttosto che a quelli del nipote:

[14] Nella collezione di Abano Terme giacciono indistinti i quadri acquistati da Alberto e quelli acquistati dal nipote. Nel mio lavoro di ricostruzione ho tentato di scindere i due nuclei collezionistici.

Fig. 2. “Maestro del 1399”, *Santa Brigida*, olio su tavola, cm 150 x 102. Collezione privata.

Fig. 3. Scuola di Fontainebleau (Nicolò dell'Abate?), *Pandora*, olio su tela, cm 92 x 70. Parigi, Museo del Louvre.

- *Scontro di cavalleria,* ignoto pittore italiano, fine sec XVIII. Rappresenta una battaglia equestre sullo sfondo di città e rovine classiche;
- *Ritratto della Marchesa d’Angrogna*, ignoto pittore lombardo, fine XIX secolo. Tela ovale che ritrae una figura femminile colta di tre quarti;
- *Ritratto femminile alla spagnola*, Pietro Morgari, 1880. Tela ovale che ritrae una fanciulla con un grande ventaglio nella mano sinistra;
- *Cane,* Pietro Morgari, XIX secolo;
- *Paesaggio con ponticello*, ignoto pittore, XIX secolo;
- *Ritratto di Jacopo Flisco*, ignoto pittore, sec. XIX. La figura maschile seduta, in toga d’ermellino, manto damascato e corona regale sul capo, tiene con la destra la mazza reale.

In un frammento di foglio manoscritto dal nipote Roberto si legge: “N.3. Paesaggio attribuito al bergamasco Costantino Rosa n.1803 + 1878. Da altri attribuito al Maironi (eredità)”. Il quadro faceva dunque parte della collezione del nonno.

Da ultimo, in una lettera di Alberto del 1882[15], si fa riferimento a un lotto di paesaggi di pittori svizzeri contemporanei e ad alcune nature morte del pittore piemontese Giuseppe Falchetti che il Nostro stava tentando di

[15] Le lettere di Alberto del 1882 sono conservate nella biblioteca di Abano Terme.

Fig. 4. Thirion Eugène, *Perseo che ha ucciso Medusa*, olio su tela, cm 240 x 135. Collezione privata.

vendere perché aveva bisogno di maggiori risorse economiche per avviare alcuni lavori di ristrutturazione nel suo palazzo. L'affare per le opere di Falchetti non riuscì ed esse sono ancora oggi conservate ad Abano.

Palazzo Rathgeb doveva, alla luce di quanto finora si è detto, presentarsi tappezzato di quadri. Ma i dipinti non erano gli unici inquilini. Si ricordi cosa diceva il *Diario-Guida della Città e Provincia di Bergamo*: Alberto possedeva un'importante collezione di reperti archeologici, una raccolta di armi e una varietà molto ampia di oggetti decorativi, statuette, ventagli, ceramiche.

Una parte di questi manufatti è ancora oggi conservata presso Abano Terme, insieme alla mobilia e alla raccolta di quadri del nipote Roberto. La loro identificazione non è stata lineare dal momento che spesso mancano corrispondenze precise tra gli oggetti annotati dall'inventario dei beni lasciati da Alberto alla sua morte e quelli che si trovano oggi depositati ad Abano. Si darà ora conto di quanto è comunque stato possibile determinare, considerando a una a una le categorie menzionate dal *Diario-Guida*.

Innanzitutto i reperti archeologici:"raccolte di scavi romani, etruschi, greci, egiziani, in bronzo, terracotta, vetri". Di queste raccolte (il plurale ci sembra già una spia della loro consistenza) l'inventario *post-mortem* cita solamente alcuni piatti, vasi e anfore di ceramica e sette lucerne, senza chiaramente specificarne l'epoca di appartenenza.

Ad Abano Terme esiste una collezione di reperti, ancora non catalogati, di poco meno di 100 esemplari. Essa ha un carattere composito, in cui sono tuttavia individuabili tre macro gruppi: lucerne di epoca romana, ceramiche d'uso, da mensa e da fuoco, reperti di varia tipologia provenienti da un'importante sito neolitico svizzero.

Alla luce della testimonianza del *Diario-Guida* e delle ragioni che ora addurremo, riteniamo che questa raccolta appartenesse ad Alberto. Si consideri in primo luogo che la raccolta è coerente in se stessa secondo i generi individuati e appare dunque come il frutto del collezionismo mirato di un appassionato; è consistente, come in quella seconda metà del 1800, all'apertura di numerosi siti di scavo e in mancanza di una politica di tutela, se ne potevano formare. Il caso del Vimercati Sozzi, di qualche anno precedente, è esplicativo e potrebbe essere stato, visto che il suo Museo era affiancato a Palazzo Rathgeb, modello di ispirazione per Alberto.

Non si manchi di sottolineare inoltre che i primi due gruppi, lanterne e ceramiche d'uso, trovano corrispondenza – non numerica, ma tipologica – nel documento del 1898.

Qualsiasi tipo di riscontro è, invece, assente per il terzo nucleo di reperti, quello di origine svizzera, composto da pietre, carboni e ossa animali. Tuttavia tale omissione è facilmente ascrivibile al fatto che questi resti non avessero alcun valore commerciale e non fossero dunque degni delle attenzioni del perito. Il rinvenimento di questo gruppo di reperti elvetici all'interno di due vetrinette del palazzo, a opera dell'attuale responsabile delle raccolte di Abano, ne dà conferma: proprio "due vetrine di noce nero" figurano nell'inventario del 1898 senza che ne venga annotato il contenuto.

Le lucerne sono una trentina, in prevalenza di origine centro italiana e di epoca romana. Ce ne sono in terracotta e in pietra di diverse forma: a lira (monolychne), a becco tondo con delimitazione cuoriforme (monolychne), a voluta con ansa plastica (bilychne), a becco ogivale con volute doppie (monolychne). Sulla lucerna a voluta con ansa plastica è raffigurata la testa di Medusa; su una di quelle a becco tondo si intravede un animale simile a uno stambecco; su quella a becco ogivale un volto, una maschera o forse il ritratto di uno scrittore-attore, vista la frequenza, su questo tipo di oggetti, di riferimenti al teatro.

Si fa notare un esemplare più antico, che dovrebbe risalire all'età del Bronzo, per la sua forma semplice, a ciotola con una leggera depressione nel punto in cui veniva appoggiato lo stoppino.

Tra le ceramiche d'uso si riconoscono piatti, ciotole, vasetti, brocche, pentolini.

I reperti di area svizzera sono identificabili perché sono tutti etichettati: riportano il luogo di rinvenimento, il tipo di oggetto e talvolta anche un nome, quello di Jakob Messikommer. Essi provengono da due località nei dintorni di Zurigo, Schaffhausen e Robenhausen, presso le quali nella seconda metà del 1800 emersero i resti di due insediamenti umani preistorici, in perfetto stato di conservazione. Oggi questi siti sono parte del patrimonio dell'UNESCO. Jakob Messikommer fu uno degli scopritori del villaggio neolitico di Robenhausen. I suoi primi rinvenimenti furono casuali poiché egli era fattore in quella zona, quando intuì l'importanza di quelle tracce decise di dedicarsi completamente agli scavi, ne divenne il principale responsabile e acquistò a tutti gli effetti il titolo di archeologo.

Alberto possedeva una raccolta pressoché completa, a livello tipologico, di ciò che era stato rinvenuto a Robenhausen: utensili, frammenti ceramici, perline, strumenti da pesca, asce, lame a falce, resti di materiali fossili, fauci animali – di cinghiale (o maiale domestico) e forse di alce -. Conservati all'interno di quadretti di vetro, si trovano resti di tessuti, di reti da pesca e di altri materiali che non si è riusciti a identificare. Un modellino di capanna su palafitta in legno, paglia e gesso ricostruiva l'aspetto che dovevano avere questi insediamenti.

Della collezione si è conservata anche un'urna cineraria etrusca in terracotta, con figurazioni di battaglie sui lati, e alcuni frammenti di statuette.

Vi erano poi "oggetti scolpiti in avorio, legno, tartaruga, degli ultimi 4 secoli".

Dall'inventario apprendiamo che nel salone principale a pianterreno di palazzo Rathgeb, lo stesso ambiente dove erano esposti anche i reperti, erano conservati in una vetrina "6 crocefissi parte in avorio, parte in madreperla, due vasi grandi in avorio, otto statuette in avorio, due cassette in avorio e due altre in madreperla, due grandi pettini in tartaruga e altri piccoli oggetti", in un'altra: "collezione di busti sopra vetro in piccole cornici di legno nero rotondo N°16 e altri oggetti antichi diversi". In una "nicchia nera" altri pezzi d'avorio e altre "due nicchie di legno con statuette interne". Vi erano poi una terra antica in avorio, ebano e madreperla, un cristo in avorio con croce decorata in argento poggiante su un piedistallo e altri due crocefissi in avorio con una croce in legno nero, un crocefisso in legno, uno in ottone. In un'anticamera a pianterreno, sopra una credenza, era collocato un piccolo altare in legno con la *Madonna*.

All'Esposizione d'Arte Sacra che si tenne in occasione delle celebrazioni solenni per le feste centenarie di sant'Alessandro martire, patrono di Bergamo, Alberto prestò uno dei suoi crocefissi in avorio e "una stola di stoffa antica con ricami a riporto"[16] (la categoria "ricami antichi" è l'ultima citata del *Diario-Guida*).

Della serie degli avori ad Abano Terme è giunta solo una piccola scatola di forma cilindrica con un motivo di pesci a bassorilievo del XVIII di origine cinese. Dovrebbero essere appartenuti ad Alberto anche un piatto di legno

[16] *Eco di Bergamo*, 15.8.1898.

intarsiato in madreperla con una scena di vita orientale (XIX secolo), un trionfo della morte in legno del XVIII secolo e una Madonna assunta in cielo in legno scolpito e dipinto, alta quasi un metro, del Seicento.

Il *Diario-Guida* passa dunque ai "libri antichi metà in pergamena, con o senza miniature dal XII secolo in poi, l'altra metà in carta".

Nella saletta studio il Nostro aveva, secondo l'inventario, una biblioteca di 30 volumi, di cui alcuni romanzi. Tra questi è ancora oggi visibile nella cittadina termale un *Figuier*[17] illustrato, un testo di storia naturale, con dedica ad Alberto sull'antiporta. Di possibili volumi miniati rimangono solo alcune lettere. Per illustrare questo piccolo gruppo di pezzi, con ogni probabilità menomato come i dipinti dalle vendite del figlio e magari del nipote, ci si affida all'analisi condotta all'interno del testo *Pinacoteca Civica al Montirone*[18].

La prima è una pagina membranacea, scritta in minuscola gotica su entrambi i versi, che dovrebbe appartenere a un codice manoscritto di area tedesca (Austria, Germania o Svizzera) trecentesco. Ha una ricca iniziale *P* dal motivo geometrico, miniata con eleganti volute e giocata sui colori rosso e blu. Sul lato retrostante si trova un'altra *P*, ma molto più modesta. Si ipotizza che si tratti di una lezione di breviario contenente la vita di san Paolo.

Nel secondo caso si tratta solo di un frammento, una grande *S* iniziale, proveniente da un corale del XV secolo d'ambito lombardo-veneto. La lettera è richiusa su se stessa e all'interno degli spazi che si vengono così a formare sono rappresentati, in alto, un animale riverso, probabilmente un lupo, con gli artigli in mostra, le fauci spalancate e la lingua protesa, in basso, dei flutti. Se il lupo è un'allegoria del demonio e le onde agitate il simbolo dell'animo inquieto che si fa tentare, allora la preghiera e il canto sono gli strumenti del credente per allontanare il male. Risulterebbe in questo modo spiegata l'iconografia della miniatura.

L'ultima è una serie costituita da cinque miniature di un salterio databile alla metà del XV secolo. La bottega potrebbe essere quella del cosiddetto "Maestro dell'Antiphonarium Q" poiché si riscontrano delle affinità con il *Breviarium fratrum minorum* (Ms. 88) della Biblioteca Antoniana di Padova. Le lettere sono le seguenti: una *D* (*Dixit Dominus*) con all'interno un *Cristo Pantocratore*, una *U* (*Ut quid Deus*) con una *Madonna col Bambino*, una *D* (*Domine in virtute tua*) con S*an Domenico da Guzmàn*, una *D* (*Deus repulisti nos*) con un *Santo vescovo* (sant'Agostino o san Nicola da Bari?), una *D* (*Deus noster*) con *San Bernardino da Siena*.

L'ultimo punto è il più vario: "medaglie in bronzo, argento e oro, sigilli antichi, porcellane, maioliche e vetri antichi, bronzi, ferri, marmi, terrecotte antiche, miniature, acquerelli, disegni e incisioni antiche, armi, ventagli, tabacchiere, orologi, ricami antichi ecc".

---

[17] Louis Figuier, *Le Savant du Foyer ou notions scientifiques sur les objets usuels de la vie*, Paris 1862.

[18] Paolo Ghedina (a cura di), *Pinacoteca civica al Montirone, Museo Civico Collezione Roberto Bassi Rathgeb,* Abano Terme 1997, pp. 161-166.

Si cominci dal gruppo più numericamente rilevante, ovvero quello delle armi. Sarà innanzitutto bene ricordare che il Nostro ne aveva a che fare anche per lavoro, sembra infatti che fosse in contatto con dei personaggi legati alle rivolte macedoni.

Evidentemente affascinato in qualche modo dall'arte della guerra collezionava spade, spadini, stiletti e possedeva persino un'intera armatura in ferro del XIX secolo di fabbricazione veneziana (Fig. 5). Passione del resto confermata dalla presenza nella quadreria di diversi personaggi in abito militare. Nell'inventario dei beni del defunto sono annotati i seguenti pezzi: "due trofei antichi appesi alla parete con lance, spade, scudo in bronzo antico"; "due trofei d'armi con scudo e busto intero in ferro antico e 5 lance di poco valore"; "dieci spade diverse; undici spadini o stiletti diversi antichi". Per l'evidente genericità delle indicazioni dell'inventario, non è possibile fare un raffronto preciso a livello numerico con le armi presenti ad Abano e dire quindi se quella giunta nella cittadina termale è tutta la collezione o solo una parte. I pezzi del catalogo abanese sono trenta e vengono così descritti:

Fig. 5. Armatura realizzata nel XIX sec (copia da esemplare più antico). Abano Terme,Villa Bassi Rathgeb.

1. Alabarda da parata – Ignoto armaiolo lombardo – Alabarda a due semilune e grande punta centrale, con motivo decorativo a putti reggenti fiori e motivo a grottesca, ripreso nell'impugnatura per l'asta. Fiocco a cordelle rosse, azzurre e gialle;
2. Alabarda – Ignoto armaiolo italiano – Alabarda ad ascia doppia e spuntone a piccole alette a profili sagomato, decorata con stemmi entro panoplia di bandiere; a scudo fasciato al centro e bipartito a sinistra;
3. Falcione – Ignoto armiere italiano – Falcione di lama piatta con gancio curvato all'ingiù; cuspide a sezione quadrangolare. Ferro, alt. cm. 54, sec. XVIII;
4. Spiedo – Ignoto armaiolo italiano – Spiedo a fianchi arrotondati, grande attacco per asta a cono. Ferro, 33,5, sec. XVIII;

5. Alabarda – Ignoto armaiolo italiano (?) – Scure a semiluna cuspide a lama di lancia e becco di falco con ansa sottostante. Ferro, 50 x 28, sec. XVI;
6. Arco e due frecce – Manifattura Indios del Chaco (America merid.) – Arco in un unico pezzo e frecce in bamboo e punta arpionata in legno. Legno e bamboo, alt. 137 (arco), sec. XIX;
7. Scudo raffigurante *La caduta di Saulo* – Ignota manifattura italiana – Entro una cornice a corda, e fregio a putti che giocano con animali fantastici, è raffigurato ad alto rilievo l'episodio della caduta di Saulo, dominato in alto dall'apparizione di Dio fulminante. Ferro, diam. 55,5;
8. Cotta – Ignota manifattura italiana – Cotta in maglia di ferro ad anellini intrecciati. Maglia in ferro, 78 x 51, sec. XIX;
9. Panoplia – Ignoto armaiolo italiano (?) – Mezzo elmo da armeria, in ferro fuso, decorato da motivi a bucranio e scene di battaglia, con cavaliere nel guanciale. Speroni a rotella, di cui uno è privo. Ferro, alt. 32 (elmo), 20 (speroni), sec. XIX;
10. Panoplia – Ignota bottega italiana – Elmo d'armeria, in fusione, con motivi a battaglia classica. Staffe a conchiglia. Ferro, alt. 35 (elmo), 15 (staffe), sec XIX;
11. Staffe (coppia) – Ignota bottega italiana – Coppia di staffe, la prima a conchiglia con poggia piede a quattro elementi, la seconda decorata da crestina traforata in basso. Ferro, alt. 19 e 17, sec. XIX;
12. Panoplia – Ignota bottega italiana – Morso in ferro fuso e battuto, a motivo di foglia all'estremità; staffa con una crestina sottostante e pettorale con scena di scontro tra cavalieri. Ferro, alt. 18 (pettorale); 17 (staffa); 30 (morso);
13. Panoplia (alabarda) – Ignote botteghe italiane – Alabarda a fiocchi gialli. Ferro, 34, sec. XIX;
14. Panoplia (alabarda) – Ignote botteghe italiane – Alabarda a fiocco rosso. Ferro, 12, sec XIX;
15. Panoplia (alabarda) – Ignote botteghe italiane – Alabarda a fiocco giallo. Ferro, 32, sec XIX;
16. Panoplia (scudo) – Ignote botteghe italiane – Brocchiere bordo a tortiglione e punta circolare al centro, ageminato con motivi vegetali e lotta tra guerriero e animali fantastici. Ferro, 54 (diam.), sec XIX;
17. Alabarda da parata – Ignota bottega italiana – Alabarda in fusione a stampo, con motivi vegetali decorativi. Ferro, alt. 39, sec XIX;
18. Scudo – Ignota bottega italiana – Grande scudo ovato modanato a tortiglione, con scene bibliche (*Cacciata dal paradiso*, *Il Giudizio*) e altre figurazioni (*Michele arcangelo*, *Allegoria tempo*, ecc.). Ferro, alt. 79, sec. XIX;
19. Spada – Ignota bottega italiana – Striscia a sezione quadrata, mancante di elsa. Ferro, alt. 79, sec. XIX (?);
20. Spada – Ignota bottega italiana – Spada-coltello con impugnatura in metallo, elsa ripiegata. Ferro, alt. 70,5; impugnatura 12, sec. XIX;
21. Spada – Ignota bottega italiana – Spada a elsa ricurva, impugnatura terminante con pomolo e bottone, codolo in legno a tortiglione. Lama a sezione romboidale. Ferro, alt. 75, sec. XVIII/XIX;
22. Spada – Ignota bottega italiana – Lama a sezione lenticolare, impugnatura in osso, elsa dritta con testa leonina all'attacco della lama. Ferro e osso, alt. 70 (lama 53), sec. XIX (?);

23. Spada da cerimonia – Ignota bottega italiana – Lama a sezione romboidale, piccola elsa con medaglione in fusione all'incrocio con la lama raffigurante *San Michele*, impugnatura a gigli e pomolo con testa leonina. Ferro, alt. 120, sec. XIX;
24. Spada alla spagnola – Ignota bottega italiana (?) – Impugnatura alla spagnola, guardia a coppa, elsa a forma serpentina, impugnatura metallica e grande pomolo. Ferro, alt. 105 (lama 87), sec. XIX;
25. Spada – Ignota bottega italiana (?) – Lama a sezione romboidale, grande guardia a conchiglia, traforata con medaglione di *San Giorgio e il drago*; impugnatura metallica e pomolo a vaso. Ferro, alt. 108 (lama 92), sec. XIX;
26. Spadino con fodero – Ignota bottega italiana – Spadino tutto in metallo, elsa, guardia, pomolo con piuma, fodero cuoio. Ferro, alt. 87,5 (impugnatura 15), sec. XVIII;
27. Spada – Ignota bottega italiana – Impugnatura osso, guardia chiusa, placchetta in rilievo raffigurante caccia a cavallo all'attacco dell'elsa, che sostituisce. Ferro, alt. 70 (lama 58), sec. XIX;
28. Storta – Ignota bottega italiana – Impugnatura in legno a torciglione, lama ricurva. Ferro, alt. 67 (lama 56), sec. XIX;
29. Armatura – Ignota manifattura – Elmo privo di cresta con visiera traforata. Spallaccio liscio e doppia goletta. Corazza con stemma a leoni affrontati, albero al centro e ruota a sei raggi sotto. Larga cubitiera. Ferro, 170 (elmo 33, pettorale 48);
30. Falcione – Ignota bottega tedesca (?) – Lama ageminata a fiamma, gancio frangilama rivolto in su, arresti a punta in giù. Ferro, alt. 41, sec. XIX.

Leggendo l'inventario risultano presenti nel palazzo, alla morte di Alberto, 6 pendole e 3 orologi: "una pendola antica da tavolo cassa di noce"; "una pendola con sopra figura in bronzo (dormiente)"; un'altra pendola; "due pendole una con contrappeso al muro"; "pendola antica con quadrante d'ottone e statuetta"; "un orologio d'argento vecchio fuori uso"; un "orologio grande sulla scala, con relativa cassa"; "una campana vetro rotta con interno un orologio a torre".

Sono pervenuti ad Abano sette pezzi, tra i quali sono precisamente identificabili la pendola da tavola a cassetta e l'orologio a torre con la sua campana di vetro, rispettivamente il primo e l'ultimo della sequenza precedente. Poi ci sono un grande orologio settecentesco in legno scolpito a motivi vegetali della manifattura Hueber, un'enorme pendola a lira e altri due orologi più piccoli dello stesso secolo, un orologio decorato a intarsi e motivo a grifoni alati dell'Ottocento.

Per quanto riguarda le altre categorie di oggetti, il perito del 1898 registrava: "due colonnette di bronzo nere forma antica"; "gingilli, cioè due piatti di cristallo colorati faccetta di marmo dipinta e ferma carte (leone) di marmo"; "due statuette di marmo, una uomo nudo e l'altra una donna"; "due colonnette parte in marmo e parte in ottone con statua di Napoleone";

"una statuetta di gesso di Donizetti, con campana vetro e piedistallo legno dorato"; "un bacile in bronzo antico e altro quadro pure in bronzo antico appeso al muro rappresentanti Gesù Bambino"; "quattro teste in marmo Carrara appese al muro"; "due altre teste una in ferro, l'altra in bronzo pure appese al muro"; "dodici piatti (bacili) tondi variata dimensione, parte in bronzo e parte in peltro"; "una statuetta in bronzo"; "diversi oggetti ferro e ottone antichi e moderni"; "tre crocefissi in bronzo"; "quattro calici da chiesa"; "bacino d'ottone grande"; "ferma porte d'ottone antico"; due candelieri in metallo, alcune lampade, diverse cornici e un binocolo a un vetro. Negli armadi a muro del suo salotto studio, Alberto aveva più di un servizio di tazzine da caffè e di piatti in porcellana decorati, caffettiere, zuccheriere, fruttiere, bicchieri, bottiglie e posate di diversi materiali. Come denuncia la loro collocazione, esse dovevano essere parte integrante dell'arredamento ed essere apprezzate da Alberto per le loro qualità estetiche.

Quali di questi oggetti non sono andati perduti? Oltre al ferma porte, ai candelieri, alle lampade, rimangono ad Abano:

- un bacile in rame battuto con al centro un grande stemma e ai lati le lettere a – b del secolo XVII;
- piatti e vassoi di metallo fuso sbalzato con rappresentazioni di dogi, scene mitologiche e di caccia;
- la statuetta di marmo di una donna abbigliata con pagliaccetto e camicetta, scarpette con fiocco e cappellino del XIX secolo (pendant dell'"uomo nudo");
- una testa femminile con acconciatura classica in marmo del XVI secolo. Si presenta oggi montata su un busto togato;
- un vassoio in argento cesellato, due fruttiere, una solo in metallo e l'altra in metallo e cristallo, e due alzate di porcellana del XIX secolo.

Si ricorderà inoltre che il *Diario-Guida* menzionava dei ventagli. Sebbene essi non vengano citati dall'inventario, nella cittadina veneta si conserva una coppia di ventagli giapponesi decorati con scene di vita femminile sul recto e con motivi floreali e uccelli sul verso, un terzo esemplare sempre di seta dipinta e un quarto di forma pentagonale di legno dipinto con una scena di vita cinese, ma di una manifattura italiana. Si comporrebbe così un piccolo gruppo di *chinoiserie,* i ventagli, la scatolina d'avorio e il piatto, che ben si confanno al gusto dell'epoca.

Potrebbero essere ascrivibili al collezionismo di Alberto, per le categorie dei marmi e delle terracotte antiche, quattro statuette di marmo, una *Venere* e un *Apollo*, la *Musica* e la *Danza*, del Settecento, una terracotta del XVII secolo raffigurante *Cristo morto pianto dalla Vergine e vegliato da Dio padre e dagli angeli*, una targa in ceramica con *Madonna, Bambino e san Giovannino* del XVII secolo; un'altra terracotta con la *Natività* (sec. XVIII), un piatto di terracotta con scena mitologica (XVII sec. ?), un boccale di ceramica invetriata con motivi vegetali del Seicento. Infine, un gesso del XVI secolo con *Cristo deposto sorretto da due angeli e la Vergine retrostante che lo piange*.

Documenti e ricerche

GIANMARIO PETRÒ

ALLE ORIGINI DELLA CASA DI GIOVANNI E BARTOLOMEO CASSOTTI OGGI MUSEO ADRIANO BERNAREGGI

Ateneo – 16 maggio 2018

Mi fa piacere introdurre la relazione della dottoressa Francesca Panseri che parlerà della collezione Bassi Rathgeb un tempo ospitata in questa casa che era stata oggetto di due miei studi, uno pubblicato nel 1992, l'altro nel 1998 in occasione della mostra su Lorenzo Lotto e ancora con approfondimenti e nuova importante documentazione negli studi sui confinanti palazzi Tasso e Maffeis de Beni[1]. In quest'ultimo riassumevo le storie dei più importanti palazzi di Pignolo e i cambiamenti sociali che si verificarono nel borgo. In questi studi chiarivo chi erano i committenti della casa in argomento, chi era l'architetto che progettò l'edificio e quali furono i passaggi di proprietà nel corso dei secoli, perché la confusione regnava sovrana e in parte regna ancor oggi.

La dottoressa Panseri illustrerà un periodo successivo ma importantissimo della vita di questa casa. Per singolare coincidenza oggi, come in occasione del mio primo studio, ci troviamo in una fase delicata per il futuro dell'edificio e dispiace vedere la città ancora una volta indifferente alla sua sorte. Ma la città oggi pare indifferente a tutto.

Parlerò brevemente solo del momento e dell'ambiente in cui sorgono le case dei Cassotti in via Pignolo, sottolineando che questi edifici sono in assoluto anche una delle più preziose e chiare testimonianze di quel momento storico. Ringraziamo i proprietari che hanno saputo conservarle. È una grande ricchezza che la città oggi ha il dovere di tutelare, finché siamo in tempo, perché già di alcuni (o troppi) edifici importanti o importantissimi

[1] Ho avuto modo di scrivere sulla storia di questa casa in più occasioni, inserendo informazioni nuove e importanti anche negli studi più recenti: *La casa di Bartolomeo e di Zovanino Cassotti de Mazzoleni al n. 76 di via Pignolo, ora palazzo Bassi Rathgeb*, "La Rivista di Bergamo", n. 5, luglio 1992, pp. 6-13; *Sulle tracce di Lorenzo Lotto a Bergamo: amici e committenti*, in "*Lorenzo Lotto nella Bergamo del '500 – Riferimenti e immagini della pittura lottesca*", "La Rivista di Bergamo", nuova serie n. 12-13, 1998, pp. 113-114 e 120-122; *Le case dei Tasso nel cinquecento a Bergamo*, in "*IV centenario della morte di Torquato Tasso (1595-1995)*", "Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere e Arti di Bergamo", vol. LVIII (1997), pp. 199-237; *Mercanti e nobili, affari e arte, fortuna e declino di famiglie bergamasche nella storia del palazzo Maffeis De Beni,* "Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti di Bergamo", vol. LXIII (2002), pp. 93-135.

non è rimasto che il guscio vuoto. Prodigi, o responsabilità, dei "restauri" e di chi li ha autorizzati. È da anni che ripeto che è necessario conoscere per poter tutelare e tutelare per valorizzare il nostro patrimonio.

Dobbiamo partire dal 1428 quando Venezia e il Comune, per far rinascere la città di Bergamo devastata e spopolata da decenni di guerre e di lotte intestine, offrono la cittadinanza e agevolazioni fiscali a mercanti e artigiani, delle valli e degli stati vicini, a condizione che qui facciano costruire una casa o ricostruire un rudere e vengano ad abitarci con la famiglia. In un momento di radicali cambiamenti e di forte indebolimento della vecchia classe dirigente, i primi arrivati, purché sufficientemente ricchi e sostenitori dei nuovi padroni, hanno la possibilità di un accesso in qualche modo agevolato al consiglio cittadino e alle funzioni pubbliche. Non sarà così per chi arriva in città nella seconda metà del Quattrocento.

Nei cent'anni che seguono la conquista veneziana giungono in città dalla Valle Imagna diverse famiglie di mercanti, come i Roncalli, i Petrobelli, i Grassi Locatelli, gli Zabelli Rota, i Mazzoleni e fermiamoci qui.

Dobbiamo tenere ben presente che se l'immigrazione di valligiani in città è numericamente consistente, l'emigrazione verso Venezia è imponente. Molti di quelli che sanno approfittare delle infinite possibilità di lavoro e di guadagno sui mercati veneziani fanno fortuna. Aggiungo una considerazione. In proporzione gli immigrati che giungono a Bergamo dalla Valle Imagna e dalla Valle Brembana sono assai più numerosi di quelli provenienti dalla Valle Seriana, che ha un ambiente fisico più ospitale e dove l'industria laniera, l'artigianato e i conseguenti commerci sono più indipendenti dalla città, più sviluppati e ricchi, operando molto anche sui mercati del nord est d'Europa.

Allo scadere del Quattrocento, provenienti da un piccolo insediamento tra Mazzoleni, Cepino e Bedulita, arrivano a Bergamo le famiglie di Paolo e Giovannino figli di Antonello a sua volta figlio di Simone Mazzoleni detto Cassotto.

Paolo era nato intorno al 1463, Giovannino alcuni anni dopo. Le famiglie dei due fratelli vivono allora in comunione*, ad unum panem et ad unum vinum*, o *in fraterna* come si diceva, abitando insieme, mettendo in comune beni, attività, guadagni e perdite. Insieme ottengono una cappella alle Grazie poi affrescata da Giacomo Scipioni Baschenis. Una cappella con diritto di sepoltura in una chiesa conventuale un po' fuori mano rispetto alla propria abitazione non è normale e si spiega solo con l'avere qualcuno, cui si è molto legati, frate di quell'ordine.

Ma già nel 1507 i due fratelli dividono attività e proprietà, compresa la casa che poi ognuno di loro provvede ad ampliare. Parlo delle case gemelle ai civici 70 e 72 di Pignolo.

Paolo, che è il mercante più ricco della città e uno dei più ricchi cittadini, abita nella casa oggi al 70 di Pignolo. Come ricchezza il fratello Giovannino lo segue ad una certa distanza.

Essere uno dei più ricchi mercanti di Bergamo non significa essere uno dei più ricchi bergamaschi. In molti casi quelli che fanno davvero fortuna col com-

mercio sono quelli che si allontanarono dalla terra d'origine. E, solo come esempio, chi li conosce i Coccina dei Salvetti da Ponteranica, i Berlendis da Alzano o i Petrobelli di Lendinara? Questi e diversi altri furono grandi signori.

Nel 1506 si trasferiscono a Bergamo anche i fratelli Giovannino e Bartolomeo figli di Bertulino a sua volta figlio di Simone Cassotti, giovani cugini di Paolo e Giovannino figli di Antonello. Anche loro vivono in comunione, tra loro due fratelli, e abitano in un'unica nuova grande casa che si fanno costruire. I due gruppi di cugini hanno qualche rapporto commerciale tra loro, ma agiscono del tutto separatamente.

Giovannino e Bartolomeo sono certamente meno ricchi dei cugini ma non sono meno ambiziosi,

Quando i Cassotti si stabiliscono in città hanno alle spalle una storia familiare di commerci nell'Italia centrale e meridionale e sono già mercanti ricchi e affermati. Lo si capisce bene dalle case che costruiscono appena arrivano a Bergamo. Si insediano in via Pignolo perché proprio qui abitano già da qualche tempo alcune famiglie Roncalli, Petrobelli e Mazzoleni, provenienti dalla stessa ristretta zona della Vale Imagna, con i quali sono in rapporti di parentela e di commercio e che già possiedono lungo la via case e terreni. I Roncalli sono mercanti di discreto successo, hanno una loro cappella in S. Agostino e forse qualcuno di loro ritiene sia giunto il tempo di tirare reti e remi in barca.

Parliamo di mercanti che acquistano lana di pregio proveniente da mezza Europa, la fanno lavorare soprattutto nelle valli e in città, anche negli scantinati delle proprie abitazioni o nelle botteghe sotto casa, raccolgono i panni prodotti, di misure standard, li fanno rifinire e tingere nelle proprie tintorie o dai loro soci tintori e li trasportano coi muli o via acqua nel resto d'Italia, in particolare lungo la fascia adriatica e nel Mezzogiorno, dal Po al regno di Napoli. Per tutto questo si avvalgono di una rete di collaboratori che devono garantire il traffico indisturbato, i migliori dazi, i contatti giusti.

Commerciano soprattutto panni bergamaschi – oggi li chiameremmo loden – ma tutto quello che si può trasportare e vendere va bene. Se i panni provengono dalle nostre valli, per stoffe, pizzi e mercanzie diverse si riforniscono nelle fiere del nord Europa. Molto viene smerciato nel meridione d'Italia, con non pochi rischi di insolvenza quando magari loro stessi pagano con cambiali.

Parlando qui di bergamaschi che possiamo dire ricchi, dobbiamo sapere che sono conosciuti su tutti i mercati italiani come gente attaccatissima al denaro. Tra i sudditi dello stato veneto sono considerati "mangiacristi" e hanno fama di "non avere altro Dio che il denaro". Tuttavia non dimentichiamo una realtà bergamasca fatta prevalentemente da una popolazione poverissima.

Una parte dei guadagni delle attività commerciali viene investita in terreni che costituiscono un rifugio, una specie di salvadanaio per il futuro. Molte delle famiglie che nel tardo Seicento e nel Settecento formano quella che è considerata la nobiltà bergamasca, sono discendenti dei mercanti del Cinquecento.

I nostri mercanti, operano in Stati diversi, su piazze diverse e con monete diversissime, hanno una certa abilità nell'apprendere altre lingue, sanno scrivere e far di conto e devono essere abili a gestire cambi e cambiali. La gestione dei cambi diventerà il mestiere di molti e sarà la fortuna, o la rovina, di tanti nel pieno Cinquecento e nel Seicento. Per fare tutto questo è necessaria una rete di collaboratori e soci. Un personaggio fondamentale per la gestione delle attività e punto sicuro di riferimento per tutti è il fattore, che gode della completa fiducia del padrone, tiene i conti, sa tutto e può gestire tutto ma seguendo scrupolosamente le deleghe e le direttive ricevute.

Ma un fattore, o più fattori, non bastano. Trascurando i familiari o soci che si fermano a Venezia, dove è indispensabile avere un punto di riferimento, e limitandoci alla costa Adriatica, troviamo le basi dei nostri mercanti nella Romagna, a Pesaro, a Fermo, a Senigallia, ad Ancona e giù fino a Bari, località dalle quali si raggiungono agevolmente le più importanti fiere del centro sud, Roma compresa.

Nel retroterra si pongono altre basi a Jesi, L'Aquila, Sulmona e così via fino a Benevento e Napoli. Queste basi o filiali consistevano in una casa di abitazione, un magazzino-bottega, stanze per i servitori, stalle per i muli e i cavalli. Per molti è anche l'abitazione della propria seconda famiglia naturale. E chi si stabilisce così lontano? Se i figli sono numerosi ci finisce un figlio legittimo oppure uno naturale o uno dei nipoti, altrimenti parenti e soci. Molti non rientrano più nei paesi d'origine. Trascuriamo qui le importanti presenze sui mercati francesi, tedeschi, austriaci e delle Fiandre.

Il problema di avere persone di fiducia che possano gestire queste sedi lontane è particolarmente sentito dai cugini Cassotti. Paolo ha sette figlie dal primo matrimonio. Suo fratello Giovannino ha due figli maschi, Gianmaria e Marsilio e due figlie. Gianmaria, sposato, dal primo matrimonio avrà due figlie. Si rifarà più avanti con la seconda moglie, ma ci vuole tempo perché i figli crescano... tanto più che il fratello Marsilio muore ventiseienne alla fine del 1528 lasciando un solo bambino maschio, Giovanni Antonio, che sarà quello che a Bergamo arriva coi discendenti fino al pieno Settecento. Marsilio lascia anche una figlia, Claudia, ma come moltissime altre orfane è un problema che si risolve in convento. Paolo Cassotti per commerciare nell'Italia centrale si associa con i fratelli Angelini, originari di Caprino, detti Marchetti perché figli di Marco detto Marchetto, e per operare sui mercati meridionali ha una base a Benevento col socio Giacomo Marini di Albino. Il fratello Giovannino per la sua importante base di Pesaro si associa, come socio principale, con i cugini Martino fu Alberto Mazzoleni e con i di lui fratelli che possiedono una casa bella e importante al n. 11 della via Pignolo. Speriamo che almeno questa si salvi in occasione dei previsti lavori di ristrutturazione. Un altro socio di Giovannino è Antonio figlio di Zanino Mazzoleni.

Giovannino (o Giovanni) e Bartolomeo di Bertulino Cassotti hanno lo stesso problema: Bartolomeo non ha figli mentre Giovannino ha un solo figlio maschio, Giovanni Vitale, nato intorno al 1521. Quindi per loro è indispensabile lavorare con soci affidabili, anche se sappiamo che Bartolomeo,

fin oltre i sessant'anni, si sposta personalmente nelle più importanti fiere del Mezzogiorno trascinandosi i muli con le merci e i libri contabili. Ovviamente accompagnato dagli aiutanti. E questo mercante così rude e attaccatissimo al denaro inizia la sua polizza per l'estimo, oggi diremmo la denuncia dei redditi, dichiarando che il suo primo bene è la propria consorte.

Bartolomeo ha sposato Camilla Masnada dei Personeni, che appartiene ad una famiglia di mercanti valdimagnini che operano in stretti rapporti con Giovannino Cassotti di Antonello. Aurelio, fratello di Camilla, è cognato di Gianmaria e Marsilio avendone sposato la sorella Caterina. In età matura Bartolomeo opera molto a Bari e dintorni e qui è coadiuvato dai parenti Masnada Personeni

Giovanni di Bertulino è sposato con Caterina figlia di Bernardino Calepio, sorella di importanti mercanti che abitano nel borgo di S. Leonardo.

Torniamo alla casa che ci interessa.

I due fratelli Giovannino e Bartolomeo Cassotti hanno una base a Pesaro come i cugini e una bottega a Foligno ma operano molto nel regno di Napoli. A Bergamo acquistano alcune casupole e un po' di terreno in via Pignolo e, su progetto di Pietro Isabello iniziano a costruire la loro casa. Siamo negli anni che vedono la cocente sconfitta di Venezia nelle campagne di Agnadello (1509) e che vedono Bergamo passare da un'occupazione all'altra, francesi, spagnoli, imperiali. A partire dal 1512, con il temporaneo ritorno dei Veneziani a Bergamo, la fabbrica procede rapidamente. Proprio nel 1512 i due fratelli commissionano a Pietro Isabello anche la fabbrica della loro cappella in S. Spirito, le cui pietre sono lavorate da Donato Fantoni figlio di Comino al quale nello stesso 1512 vengono commissionate le pietre della adiacente cappella poi di patronato degli Angelini e (ornata con la pala di Lotto) e di quella dei fratelli Gozzi, la prima a destra presso la cappella maggiore, ornata con un polittico del Previtali e di Domenico Facheris da Capersegno. Sulle colonne della cappella Cassotti, poi dedicata a S. Giovanni Battista, notiamo lo stemma dei Mazzoleni e il loro marchio mercantile, Z B, che è da leggere come Giovannino di Bertulino, allora capofamiglia, e non come Giovanni e Bartolomeo. P A e Z A erano rispettivamente i marchi di Paolo e di Zovanino Cassotti. La cappella dei fratelli Gozzi è siglata B G, Bartolomeo Gozzi, mentre gli architravi delle finestre della casa Angelini hanno inciso le lettere D A, Domenico primogenito. Giovanni e Bartolomeo subito commissionano al Previtali la pala dell'altare. Il pittore la finisce entro il 1513, ma la tela in parte viene modificata e datata 1515.

Per una vertenza con gli eredi di Pompeo Alessandri, venditore del terreno posto sul retro della nuova casa, sappiamo che questa nel 1514 è praticamente finita ed è bellissima. Ma non era come la vediamo oggi: a parte l'ultimo piano che è un sopralzo settecentesco, la casa era decisamente più grande perché comprendeva anche un corpo di fabbrica poi inglobato nel confinante palazzo di Domenico Tasso. Il cortile del palazzo Tasso come lo vediamo oggi è il risultato di un intervento ottocentesco dell'architetto Giacomo Bianconi che ha uniformato in stile una parte del cortile che in origine apparteneva alla casa dei Cassotti di cui parliamo.

All'inizio degli anni Venti del Cinquecento Giovanni e Bartolomeo cominciano le pratiche per la divisione di attività e patrimonio familiare. Pochi anni prima anche i cinque fratelli Angelini, soci di Paolo Cassotti, hanno iniziato le divisioni dei beni. I Tasso iniziano le divisioni del patrimonio familiare già nei primi anni del Cinquecento e le trascinano fino al 1519 a causa del sopraggiunto fallimento della banca romana della famiglia, ma avendo attività più complesse incaricano dei preparativi e valutazioni gli avvocati Bartolomeo Assonica, vescovo di Capodistria e suo nipote Pietro Assonica, suocero di Gianmaria e di Marsilio Cassotti e celebre avvocato a Venezia. Vi chiederete il perché di queste divisioni che possono sembrare un indebolimento dell'attività mercantile della famiglia.

Le divisioni di patrimonio e attività possono essere motivate da disaccordi nella gestione, ma dobbiamo considerare anche una forte componente di prudenza. Nel caso di fallimento, rischio concreto e sempre presente, non tutta la famiglia va a fondo. In questo caso i due fratelli non vanno molto d'accordo perché Bartolomeo, fratello minore, dettando il primo testamento nel 1521, nomina eredi Gianmaria e Marsilio figli del cugino Giovannino. In anni in cui la famiglia viene prima di tutto questo è uno schiaffo dato in faccia al proprio fratello maggiore.

Nel 1523 e nel 1526 gli amici e i conoscenti scelti come arbitri, e tra questi Francesco Bottagisio e Balsarino Angelini, valutano attività e beni in modo da dividerli equamente. In entrambi gli accuratissimi inventari di beni, debiti e crediti si elenca il debito che i fratelli hanno col "magistro Petro de Usubellis dicto Aban architecto et fabricatori domus predicte", che resta un impegno comune e che risulta già pagato da Bartolomeo negli accordi del 1526. La casa viene suddivisa in modo da non danneggiarla più di tanto. A Bartolomeo spetta l'edificio antico che oggi è sede del museo Bernareggi, e noi confidiamo che resti tale. Sulle colonne e accanto agli stemmi Bartolomeo fa scolpire, o incidere, la sigla B C. A Giovannino spetta la maggior parte della costruzione lungo la via Pignolo, esclusa la porzione più vicina al portone d'ingresso e circa 1/3 di quello che oggi è il cortile di palazzo Tasso, con il corpo di fabbrica che si spinge nel giardino dietro alla loggia affacciata sul cortiletto pensile del museo. Si tratta di un porticato elegante che, dopo la chiusura delle aperture originarie e la separazione degli ambienti retrostanti, sembra solo una quinta teatrale. Giovannino subito costruisce un alto muro ad L nel cortile e chiude le aperture in confine. Anche Bartolomeo deve sostenere qualche spesa per la sistemazione della casa se non altro per un incendio che proprio allora la danneggia.

Qualche critico ha notato la differenza di rigore nel disegno della casa tra la parte verso il cortile e il corpo di fabbrica che si affaccia sul "mazorino", il cortiletto sopraelevato. Certo che nel cortile d'ingresso la porta verso il salone risulta scentrata e al tutto non ha giovato l'aggiunta dello scalone settecentesco. Possiamo dare per certo che la bottega di Donato Fantoni lavori anche in questa casa che è ornata da interessanti piccoli rilievi copiati da placchette rinascimentali. Tra le stranezze che si raccontano sull'edificio

c'è l'ipotesi, che ritengo del tutto infondata, che i due busti in pietra che si notano in alto sotto il porticato anteriore rappresentino i due fratelli. L'ipotesi che ritengo più probabile è che si tratti di semplici busti decorativi o di un'aggiunta settecentesca, forse due pezzi di antiquariato che nulla hanno a che vedere con l'edificio originario.

La casa cinquecentesca aveva decorazioni coloratissime, a partire dall'intonaco rossastro che copriva le cornici e gli elementi in cotto, specialmente sul retro. Si noti il colore rosso e blu dei fiori in terracotta dei sottarchi, due colori dello stemma Cassotti. Tutte le bifore delle logge erano affrescate con motivi ornamentali mentre nei tondi in cotto al centro dei parapetti erano dipinti gli stemmi delle parentele. Tra questi, anni or sono erano riconoscibili gli stemmi dei Personeni Masnada e dei Rota, quest'ultimo forse riferibile alla madre dei due fratelli. Nella loggia verso il giardino un fregio con giochi di bambini era attribuito a Lorenzo Lotto, ma oggi lo stato di conservazione non consente di esprimere alcun giudizio. È possibile che Lotto abbia fornito i disegni per il fregio poi realizzato da altri (Domenico Petengi?), come quello dell'importante salone della casa di Paolo Cassotti. Nel salone della casa in argomento, rimaneggiato nell'Ottocento, troneggiava un imponente camino rinascimentale, che ora è ricomposto nella villa Celati di Trescore.

Nel 1679 l'abate Francesco Tasso (o Tassis) acquista la casa che fu di Giovannino Cassotti e la fa ristrutturare, affrescando gli ambienti con scenografie barocche appositamente realizzate per la prevista visita della regina Cristina di Svezia, che però non viene a Bergamo. Nel 1736 gli eredi Tasso rivendono parte del corpo di fabbrica che sorge lungo la via Pignolo a Lorenzo e Giuseppe Maria Mosconi, i nuovi proprietari della casa che ci interessa, che possono così regolarizzare il cortile e fabbricare lo scalone che porta al piano superiore, come lo vediamo oggi. In occasione di queste trasformazioni il corpo di fabbrica su via Pignolo viene in gran parte rinnovato, con risultati alquanto modesti.

GIANMARIO PETRÒ

SULLE TRACCE DI LORENZO LOTTO A BERGAMO, I RISULTATI DI UNA RICERCA

Ateneo – 26 settembre 2018

alla memoria della maestra Wanda Cortesi Trevisanuto
e di Francesca Cortesi Bosco

Mi era stato chiesto di scrivere un brevissimo saggio per il catalogo di una mostra focalizzata sui ritratti di Lorenzo Lotto, organizzata dal Prado di Madrid dal 19 giugno al 30 settembre e dalla National Gallery di Londra dal 5 novembre al 10 febbraio 2019[1]. Il tema assegnatomi riguardava l'ambiente sociale e i committenti frequentati da Lotto a Bergamo. Essendomi interessato per molti anni di case e famiglie di Bergamo tra Quattrocento e Cinquecento avevo già informazioni e documenti proprio su quanto dovevo mettere a fuoco. Ritornare periodicamente su argomenti già trattati non è un esercizio inutile. Col passare del tempo nomi e aspetti che sembravano importanti hanno finito con l'essere per me del tutto marginali, altri addirittura superflui. Viceversa personaggi che prima avevo totalmente ignorato hanno acquistato un ruolo non secondario. Molte domande che mi ero fatto nel corso dei decenni hanno trovato una loro risposta mentre conclusioni che parevano ovvie e risolutive non si sono confermate tali. Non deve pertanto sembrare strano che nel tempo abbia sempre nuovamente verificato qualsiasi argomento già trattato da me in precedenza, non dando mai per scontata la correttezza di quanto avevo scritto. Quest'ultima verifica mi ha richiesto due anni di lavoro negli archivi cittadini, ma per alcuni aspetti non la ritengo ancora conclusa.

Una brevissima considerazione. La revisione dei documenti mi ha permesso di comprendere i danni causati da alcuni scritti di mons. Chiodi e di altri, che hanno proiettato sul giovane Lorenzo Lotto, giunto a Bergamo accompagnato da una "fama optima", desideroso di conoscere e di apprendere quanto di bello c'era nella pittura lombarda e del Nord-Europa, l'immagine triste e impacciata del vecchio solo, deluso e preoccupato per il tempo

[1] Gianmario Petrò, *El ambiente social de Lotto 2. Bergamo*, in *Lorenzo Lotto Retratos* (a cura di Enrico Maria Dal Pozzolo e Miguel Falomir), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2018, pp. 139-159; *Lotto's social milieu: 2. Bergamo,* in *Lorenzo Lotto Portraits* (a cura di Enrico Maria Dal Pozzolo e Miguel Falomir), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2018, pp. 139-159.

che gli restava. Nulla di più lontano da quanto dicono i documenti e le opere del suo soggiorno bergamasco. A questo aggiungo l'ombra dell'inquietudine, preferisco dire delle sue debolezze senili, che gli è stata cucita addosso anche dalla bella mostra di Bergamo del 1998.

Ho escluso dalla revisione i documenti del coro di S. Maria Maggiore, che sono stati pubblicati nel 1987 da Francesca Cortesi Bosco con il supporto di Marino Paganini, se non per verificare la presenza di personaggi che furono in contatto con Lorenzo Lotto.

Per il resto ho cercato di controllare ogni data e ogni nome che ho inserito nel mio studio o che mi serviva anche solo di riferimento.

Bergamo nei decenni fra Quattrocento e Cinquecento è una città in profondo cambiamento, come succede dopo una lunga guerra, con la vecchia classe dirigente che pur ritrovandosi indebolita vuole mantenere – e ci riesce – una posizione privilegiata, con una nuova classe aristocratica emergente e con i mercanti che sono l'asse portante dell'economia di tutto il territorio ma che non hanno peso politico.

Subito dopo la conquista veneziana (1428) la città era praticamente in rovina e quasi spopolata. Le misure messe in atto dalla Repubblica e dal Comune per la rinascita della città furono efficaci e nel 1526, seppure dopo una pesante pestilenza, la popolazione ammontava a oltre 23.500 abitanti.

In questo quadro in continuo cambiamento ho cercato di mettere a fuoco i committenti e le frequentazioni di Lorenzo Lotto. Documentazione nuova sul pittore non è stata ritrovata, ma una nuova lettura delle carte ha dato risultati inaspettati. Con questo non voglio dire che su Lotto a Bergamo si sia già trovato quanto si poteva trovare. Nuova documentazione può sempre uscire tra le carte dell'epoca conservate in qualsiasi archivio.

In compenso ho trovato alcuni documenti che ricercavo da tempo per altri miei studi. Alcuni sembrerebbero del tutto inediti, altri presumo che siano già stati visti dai ricercatori, magari anche da me, ma che col passare del tempo hanno acquistato per me un significato particolare. Riferirò di alcuni, essendo difficile fare un cenno a tutti. Non ne esce un testo omogeneo, ma colgo questa occasione per segnalare alcune carte che possono essere utili ad altri studiosi. Ma prima, avendo ben presente quanto si legge nelle schede che si trovano in *internet,* devo chiarire alcuni aspetti a quanti non siano già ricercatori con una certa esperienza. Nel testo che segue indicherò i riferimenti archivistici solo per precisazioni importanti e soprattutto inedite.

Qualche avvertenza preliminare

Per comprendere il significato del documento che si ha in mano non sempre basta una buona pratica di ricerca. In molti casi sarebbe necessario consultare un buon conoscitore della lingua latina, classica e medioevale, e devo dare atto al dottor Marino Paganini che da qualche decennio, con la massima discrezione e riservatezza, fa da consulente (e trascrittore) a me e a diversi altri studiosi, aiutando ad evitare letture errate. Faccio qualche esempio.

Moltissimi documenti rispondono a formulari precisi per cui in certi periodi i preti sono tutti venerabili e religiosissimi, le mogli sono tutte amatissime, gli avvocati e i medici quasi tutti famosissimi e così via.

Se il vecchio Nicolò Della Torre comincia il testamento dichiarandosi figlio del famoso medico Giovanni Agostino Della Torre, morto da decenni, non è per affettuoso ricordo del padre ma perché ha scelto col notaio uno dei tre o quattro modi più comuni di iniziare la stesura del testamento.

Se il notaio scrive in latino che Gerolamo Poncini di 25 anni è un ingenuo adolescente, non gli sta dando del ritardato ma gli sta facendo un complimento e ugualmente se uno scrive che Battista Suardi è *defecatus*. Se invece il notaio scrive che una ragazzina è *periculosa* non intende dire che è una furbetta smaliziata ma è una che ha bisogno di protezione.

Tra Quattrocento e Cinquecento incontriamo una quantità di ragazzi chierici… sono forse anni di intensa spiritualità? No, semplificando molto, la tonsura era il mezzo per avere una borsa di studio. Per un chierico, appartenente alle famiglie giuste, era facile ottenere uno o più benefici ecclesiastici. I soldi sono sempre i benvenuti. Per registrare le entrate di famiglia, gli Albani avevano anche il registro dei proventi dei chiericati. Questo fino al matrimonio, se erano destinati a sposarsi.

Luigi Chiodi scrive che nel 1521 "Lotto rinnova la nomina del suo avvocato" Gianmaria Baldelli[2]. Ma l'avverbio *noviter* qui usato significa del tutto nuovo, per la prima volta. Il Baldelli abitava in una casa di proprietà del convento di S. Stefano ed era il procuratore legale e il notaio di assoluta fiducia di Alessandro Martinengo Colleoni. Forse sarebbe opportuno che la corrispondenza di Lotto e i suoi libri di conti fossero studiati a fondo facendo molta attenzione alla lingua italiana di quel tempo. Certe inquietudini di Lotto in qualche caso magari erano solo comprensibili preoccupazioni senili. Come si scriveva allora: ho molti pensieri per la testa? Peraltro è difficile trovare una scrittura bella, regolare e tranquilla come quella di Lotto.

I documenti possono essere risolutivi in mille occasioni, ma in molte circostanze da soli non bastano. Faccio alcuni esempi veri.

Abbiamo il dettagliatissimo capitolato per la casa fatta costruire da Alessandro Martinengo Colleoni nell'anno 1500 in via Pignolo. E guarda caso le misure del salone corrispondono a quelle del bellissimo salone antico del palazzo al n. 70 della via. Peccato che la casa individuata come la casa di Alessandro Martinengo fosse in realtà la casa di Paolo Cassotti.

Così è stato anche per il palazzo Lupi: nel 1581 Orazio Lupi fa costruire una casa in via Pelabrocco. Ecco il palazzo Lupi. Peccato che non sia il palazzo Lupi perché l'area e i fabbricati su cui sorge l'edificio vennero acquistati dalla famiglia solo nella seconda metà del Seicento. Peraltro il palazzo ha una facciata sei-settecentesca, anche se è sempre stata datata al Cin-

[2] Luigi Chiodi, *Lettere inedite di Lorenzo Lotto*, 1968, p. 9.

quecento. Un po' quello che è successo per la facciata neoclassica del palazzo Maffeis De Beni in via Pignolo 74 che è stata pubblicata come architettura di Alessio Agliardi del primo Cinquecento. E può anche succedere che uno scalone barocco sei-settecentesco venga scambiato per uno scalone di Pietro Isabello, vale a dire di un'epoca in cui, almeno a Bergamo, nelle case private era impossibile trovare scaloni. Parlando invece di quadri e non di edifici, può succedere che qualcuno, ritrovando un contratto con il pittore, dati al pieno seicento un quadro dipinto a fine ottocento per sostituire un'opera più antica di ugual soggetto troppo deperita per essere lasciata esposta su un altare. In queste cose talvolta è necessario avere anche l'occhio.

Nel 1522 Giovannino Cassotti emancipa il figlio Marsilio. L'anno successivo i due annullano l'atto di emancipazione dichiarando che era fittizio[3]. Nell'atto di emancipazione del 1522, alla presenza di un giudice, il notaio scrive che Marsilio non ha ancora 20 anni. In un diverso documento del 1519 Marsilio dichiara di avere 20 anni[4]. Ritengo che in questo caso sia corretta l'età dichiarata nell'emancipazione fittizia, perché se devo costruire un documento falso lo devo fare bene e che all'occorrenza regga in giudizio. Marsilio è il giovane del doppio ritratto del Prado dipinto da Lotto nel 1523 in occasione delle nozze con Faustina figlia dell'avvocato Pietro Assonica. Il trovare età diverse in documenti diversi non è infrequente e in questi casi c'è poco da fare. Ma non ci si deve confondere neppure quando l'età dichiarata ha solo il significato di attestare che i soggetti hanno superato l'età legittima o che sono certamente in età matura. Errore questo frequentissimo ma che ogni ricercatore principiante sa di dover evitare. Nelle adunanze del comune di Serina il notaio dichiara che i presenti hanno tutti compiuto i 18 anni, significando che sono tutti maggiorenni e legittimati a partecipare, ma certo non vuol dire che sono tutti diciottenni. Mentre per dichiarare che un uomo è di età legittima e matura i notai scrivono normalmente che ha 25 e più anni, anche se ne ha già cinquanta. È un po' l'equivalente *dell'età perfetta* dichiarata per le donne. In quest'ottica vanno considerate le dichiarazioni di trenta, quaranta o cinquant'anni e più. Solo una lunga serie di documenti può aiutare a capire se quella è, mese più mese meno, la vera età del soggetto.

[3] Archivio di Stato di Bergamo, da qui in avanti ASBg, notaio Giacomo Petrobelli, busta o cartella 1036, 1520-1524, 17 marzo 1522, f. 548 e 26 marzo 1523, f. 801.

[4] *Ibidem*, busta 1035, 31 agosto 1519, f. 1106. Ritengo che per la marginale importanza di questo documento, per il quale Marsilio si assume l'obbligo di ottenere la ratifica del padre, i 20 anni e più dichiarati siano fasulli. L'età dichiarata nel fittizio documento di emancipazione, rogato in presenza di un giudice, doveva essere veritiera, ritengo in modo da reggere in caso di presentazione del documento in giudizio, perché certamente la carta, che era stata letta sulle piazze principali della città, non era stata predisposta per uno scherzo.

La casa di Guidino Suardi sul mercato vecchio oggi Mercato delle Scarpe

Ricercando si può trovare di tutto. La casa in argomento fu nel Trecento uno degli edifici più importanti della città, fatto costruire da Guidino Suardi. Nel tempo fu la residenza di alcune delle più illustri famiglie di Bergamo. Ciò non le risparmiò lo sventramento (e qui non mancano altri esempi ben più recenti) e la trasformazione in stazioncina superiore della funicolare. E pensare che persino il grande Francesco Petrarca fece una sosta davanti ad una delle quattro botteghe antiche poste al piano terreno della casa.

Il poeta era venuto a Bergamo per fare visita ad Enrico Capra, un orafo suo grande ammiratore che qui aveva bottega e che abitava poco lontano, al quale aveva rilasciato procura per gestire gli affari di suo figlio Giovanni canonico di S. Alessandro.

Nel primo Quattrocento la casa apparteneva ad un altro Guidino Suardi, proprietario di estesi poderi tra Treviolo, Albegno e Ponte S. Pietro, che si era schierato con i Visconti contro Venezia. I beni di Guidino (e altri) Suardi furono confiscati e utilizzati per pagare gli armati che combattevano per la Serenissima.

Nel luglio del 1443 la casa di Guidino Suardi fu assegnata ad Antonello fu Giovanni della Costa di Serina, detto Antonello da Bergamo, connestabile a servizio della Repubblica, assegnatario di diversi beni confiscati ai Suardi in pagamento dei crediti per il servizio prestato. Il 20 gennaio 1444 Antonello, allora residente in citta "con la sua famiglia e comitiva" vendeva la casa per 525 ducati ai fratelli Bertola, Grazio, e Martino fu Pietro dei Rota Negroni de la Pianca e a Guglielmo loro cugino, mercanti di stoffe in S. Pancrazio[5]. Questa fu per un lungo periodo la casa dei discendenti di Bertola, e in particolare del figlio Orsino, conte palatino di fresca nomina, e proprietario di un fortilizio a Cicola che Venezia aveva confiscato ai Suardi e che lui trasformò in residenza di campagna.

L'architetto Andrea Moroni a Pontida

Rivedendo le carte dei notai che avevano lavorato nei dintorni di Caprino, tra le quali ricercavo nuove informazioni sui mercanti Angelini detti Marchetti, ho ritrovato che negli anni in cui si costruiva il chiostro superiore del monastero di Pontida il grande architetto Andrea Moroni abitava proprio nel monastero: 24 settembre 1524, "magistro Andrea filio magistri Bartolomey de Moronibus de Albino monasterii habitatore"[6]. Era stato scel-

[5] ASBg, notaio Lorenzo Bonghi, busta 304, 1441-1485, registro segnato MccccxLiij, 20 gennaio 1444, atto ripetuto anche alla fine dei rogiti del 1445.

[6] ASBg, notaio Pesenti Paladini Giovanni, busta 845, 1514-1528, registro 1524-1528, 24 settembre 1524, f. 12v., atto che si interrompe e riprende al f. 29.

to come responsabile del cantiere dal proto della Basilica di S. Marco di Venezia, alla quale il monastero apparteneva, o da qualche responsabile dell'ordine benedettino? Il Moroni compare come testimonio nel monastero di Pontida nel 1521, 1523, 1524 e 1527[7] mentre nel 1526 è a S. Paolo d'Argon[8], cosa quest'ultima del tutto inedita e inaspettata. In attesa che qualcuno approfondisca la questione della formazione del Moroni, credo che anche i più ostinati (e non competenti) debbano dimenticare il nome di Pietro Isabello per il chiostro superiore di Pontida, importante architettura di matrice veneziana la cui fabbrica era ripresa poco dopo la riconquista di Venezia del territorio bergamasco. A proposito della formazione di Andrea Moroni, che probabilmente avviene in una bottega di lapicidi a Venezia, osservo che anche i figli di artigiani già affermati facevano il loro apprendistato in una bottega diversa da quella familiare, anche lontano da casa, un modo forse per sottolineare la disciplina da osservare e per scambiare qualche segreto di lavorazione.

Nel caso di questo ramo dei Moroni l'attività prevalente della famiglia era nel settore delle costruzioni, che richiedeva anche una buona esperienza nella carpenteria e nella lavorazione della pietra. Andrea Moroni nei primi documenti di Pontida è qualificato come lapicida, non diversamente dai grandi Andrea Palladio e Mauro Codussi. Suo padre Bartolomeo era un piccolo imprenditore edile. L'8 maggio 1508 a Lovere, nella casa del maestro Giorgio fu Facino *de Fresis,* (o *de Feraris* come scrive un diverso notaio), un maestro lapicida proveniente dal Monferrato, Bartolomeo figlio di Pecino Moroni da Albino (il padre di Andrea), affidava al maestro Giorgio per quattro anni "ad discendum artem lapicidandi" suo cugino Francesco figlio del fu Moretto Moroni, minore di età di cui era tutore e curatore. Alla fine del periodo di garzonato il ragazzo avrebbe avuto un compenso complessivo di sei lire, mentre qualora il garzonato si fosse interrotto per volontà di Francesco, Bartolomeo e il parente Antonio fu Ambrogio Moroni da Albino si impegnavano personalmente a pagare al maestro Giorgio una penale di un ducato per ogni mese mancante al termine[9]. Il tramite tra la famiglia e il maestro fu assai probabilmente il prete Giacomo figlio di Bartolomeo Isabello da Albino, cappellano della chiesa di S. Giorgio di Lovere, presente come testimonio alla stesura del contratto. Francesco sarà il padre del pittore Giovanni Battista.

[7] Gianmario Petrò, *I chiostri rinascimentali di Pontida e gli esordi dell'architetto Andrea Moroni,* "La Rivista di Bergamo", nuova serie n. 19 (1999), pp. 18-25.

[8] ASBg, notaio G. Francesco Verdabbio, 1525-1546, registro 1525-1546, 9 novembre 1526, f. 18v. nel capitolo di S. Paolo d'Argon, testimonio "magistro Andrea filio Bartholomei de Moronibus de Albino e 10 novembre 1526, f. 20, "magistro Andrea filio magistri Bartholomei de Moronibus de Albino".

[9] ASBg, notaio Gianmaria Baldelli, cart. 1342, 1508-1512, fascicoli dal 1508 al 1511, f. 84v.

Agostino Facheris detto il Caversegno

Parlando di Agostino Facheris detto il Caversegno (Capersegno di Presezzo) dal luogo di origine della famiglia, che da lungo tempo si era trasferita in città, i critici avevano rilevato nelle sue opere chi l'influenza del Previtali e chi quella di Lorenzo Lotto. In questo caso tutti avevano ragione. Il ritrovamento di un documento, la reciproca quietanza per fine alunnato, fine garzonato rilasciata il 30 settembre del 1518 tra i pittori Andrea Previtali e Agostino Facheris[10] ci conferma gli importanti rapporti tra i due e spiega anche la loro stretta collaborazione per il polittico di S. Spirito posto sull'altare della cappella della famiglia Gozzi. Conosciamo anche i rapporti tra il Facheris e Lorenzo Lotto documentati a partire almeno dal 1523. Nel giugno di quell'anno il Facheris è fra i testimoni presenti in occasione della reciproca quietanza rilasciata tra Nicolò Bonghi e Lorenzo Lotto. Nel 1531 Lotto chiede al Consorzio della Misericordia Maggiore di Bergamo di restituirgli tramite il Caversegno, col quale è in contatto a Venezia, i disegni per le tarsie del coro di S. Maria Maggiore. Proprio nel 1531 Agostino Facheris data la sacra conversazione per il monumento funebre del vescovo Luigi Tasso, da lui dipinta utilizzando un disegno di Lorenzo Lotto oggi conservato al Louvre.

Nel 1523 il Caversegno rilasciava quietanza per la riscossione di quanto pattuito per l'ancona dell'altare di S. Maria nell'oratorio della Trinità[11], sul cui altare maggiore era stata collocata da poco tempo la paletta della Trinità di Lotto, mentre nel 1534 la Scuola del Corpo di Cristo di S. Alessandro in colonna gli commissionava uno stendardo con angeli che contemplavano la passione su una faccia e sull'altra Maria, Giuseppe e la deposizione[12], opera che negli inventari della scuola in più di un'occasione è stata confusa dagli studiosi con la paletta della deposizione dipinta da Lotto per la stessa scuola.

A proposito di disegni di Lorenzo Lotto prestati ad allievi e a pittori amici. È nota la presenza in un prestigioso salone di Bergamo di un grande fregio cinquecentesco già attribuito a Lotto. L'esecuzione scadente non è certo del maestro, ma l'invenzione non può che essere sua. Tante titubanza e incertezza nel parlarne nascono dal fatto che gli osservatori non sono in grado di capirne la data di esecuzione ecc. ecc. Ma la cultura è indubbiamente non lombarda ma del centro Italia ed è la stessa cultura dalla quale nascono i coperti delle tarsie della chiesa di S. Maria Maggiore e di alcune opere di Lotto del periodo bergamasco e quanto all'esecuzione, conoscendo la storia del palazzo e del committente, non può che essere degli anni tra il 1521 e il 1526. Si potrebbe allora cominciare a ipotizzare un'esecuzione da parte del

[10] ASBg, notaio Vincenzo Cavazzi, busta 796, 1517-1521, registro 1518, 30 settembre 1518.

[11] ASBg, notaio Valle Giacomo, 1512-1528, registro 1512-1523, atti in totale disordine, 23 settembre 1523, quietanza per le 50 lire pattuite.

[12] ASBg, notaio Giovanni Zinetti Chiapinelli, busta 2315, 1533-1539, registro 1534, 20 novembre 1534.

pittore Domenico Petengi, documentato con Lotto sin dal 1516, che nel 1527 accetta come allievo Bettino di Antonio Zanchi da Poscante abitante a Venezia con l'impegno di insegnargli ad usare i cartoni per eseguire fregi e ornamenti? Domenico abitava non lontano dalla casa in argomento e certamente conosceva il committente.

Il coro ligneo di S. Spirito

Un documento che avevo a lungo ricercato è la quietanza di fine lavori per il coro ligneo che nel 1501 i canonici di S. Spirito, metà dei quali erano di famiglia veneziana o veneta compreso il priore Cipriano Querini, avevano commissionato ai marangoni e intagliatori Giovanni e Bernardo figli di Giacomo della Valle detti Gazini, di famiglia originaria di Serina, e al loro socio Paganino di G. Pietro da Giussano. L'opera era stata pagata per metà dai canonici e per metà da Giacomo Tasso. Inaspettatamente ho ritrovato la quietanza di fine lavori in data 4 aprile 1504 non tra le minute del notaio Giacomo Petrobelli ma in un suo brogliaccio, non riportata in bella per le divergenze sorte tra il priore e i falegnami su come imputare i pagamenti, e pertanto l'atto era stato annullato[13]. Cosa normale in quei tempi di esasperante litigiosità che, secondo la prassi, si doveva poi risolvere con il ricorso ad un arbitrato o alle autorità preposte. La quietanza ci informa che gli artigiani avevano rispettato i tempi della consegna in opera del manufatto. Indirettamente ci informa anche che nel frattempo erano state compiute a spese di Giacomo Tasso le opere per il rinnovo della cappella maggiore[14], ma gli interventi, magari a spese dei canonici, dovevano aver riguardato anche il corpo retrostante, il lungo ambiente del coro che, una volta montati i sedili, dal 1504 ebbe funzione di capitolo, come ci conferma una nuova data topica usata per qualche tempo "in publico capitulo et coro". Giacomo Tasso risulta già defunto nel 1506, lasciando erede il nipote Domenico. Il coro di S. Spirito, seppure pesantemente manomesso, e in larga parte distrutto, è un'opera di carpenteria di alta qualità architettonica e di ricercata sobrietà, ma della cui bellezza erano ben consapevoli i committenti, che scrivono di aver voluto la sua realizzazione "in gloriam Dei ac utilitatem et ornamentum ecclesie predicte et decus civitatis". Mauro Codussi, che ritengo essere stato il progettista dell'opera[15] mancava proprio nel 1504. Alla stesura dei patti tra i canonici e i carpentieri-intagliatori erano presenti il giudice Benedetto Ghislandi, il dottor Luca Passi suo pa-

[13] ASBg, notaio Giacomo Petrobelli, busta 1039, 1501-1528, registro 1504-1505, f. 38.v.

[14] ASBg, notaio Giacomo Petrobelli, busta 1036, 1520-1524, 1 aprile 1524, f. 1088, "pacta et compensatio inter dominos fratres S. Spiritus et magnificum dominum Dominicum de Tassis", con rinvio ai 250 ducati spesi da Giacomo per la cappella maggiore.

[15] Gianmario Petrò, *Tra Bergamo e Venezia non solo pittori*, in *Bergamo e Venezia nell'età di Lorenzo Lotto,* numero speciale de "La rivista di Bergamo", n. 26, aprile-giugno 2001, pp. 61-85, per il coro di S. Spirito alle pp 83-85.

rente per via delle mogli e il loro amico Gerolamo di Fioravante Suardi. Il Ghislandi era in procinto di partire per Venezia su incarico ufficiale del Comune. Come non ricordare che Benedetto Ghislandi da poco abitava nella sua casa ora detta dell'arciprete, la cui facciata era in costruzione su disegno che ritengo opera certa di Mauro Codussi?

Le prime tre cappelle della chiesa di S. Spirito

La documentazione fondamentale per ricostruire la storia del rinnovo architettonico della chiesa di S. Spirito era stata in gran parte ritrovata da monsignor Angelo Meli che aveva anche annunciato la non lontana pubblicazione di un volume sulla stessa chiesa. Ma tra le sue carte giunte alla biblioteca Mai dopo la sua morte la bozza di questo lavoro non c'era. I suoi appunti e le numerose fotocopie da lui raccolte allo scopo hanno comunque consentito la stesura di due diverse tesi di laurea, la prima sulla chiesa di S. Spirito, la seconda sulla figura di Pietro Isabello (Ezio Donizetti, 1985-86 e Mario Caciagli, 1989-90) lavori che hanno il grande pregio di aver inserito tra la documentazione il testo dattiloscritto di molte carte di assai ostica lettura la cui trascrizione, devo presumere, sia stata fatta per lo più dallo stesso Meli e, per quanto riguarda la tesi di Caciagli, anche con l'assistenza del dottor Marino Paganini.

Difficile spiegare come siano stati ignorati in entrambi i lavori alcuni documenti che non potevano essere sfuggiti al Meli che, esagero solo per far comprendere le importanti omissioni, non poteva aver consultato i registri notarili, diciamo, a fascicoli alterni. Tra i documenti mancanti in entrambe le tesi ci sono i contratti per il rinnovo del monastero di S. Spirito (1503), per la costruzione del campanile della chiesa (1464), i contratti per la divisione delle proprietà di Giovannino e Bartolomeo Cassotti (1519-1526), il contratto per importanti lavori dell'Isabello nella chiesa di S. Alessandro in colonna (1531), oltre ad alcuni contratti per l'ultimazione dei lavori sul lato sinistro della chiesa di S. Spirito e per l'interno della chiesa e del coro da me resi noti nel mio primo studio su Gian Battista Castello[16] unitamente ad una prima ricostruzione della cronologia dei lavori.

Mancava ogni riferimento alla costruzione della prima cappella a destra presso la cappella maggiore, commissionata nel 1512[17] subito dopo l'inizio dei lavori per la cappella Cassotti e dopo il contratto per la cappella fatta co-

[16] Gianmario Petrò, *Giorgio e Giovanni Battista Castello nei documenti bergamaschi*, in "Atti dell'Ateneo di Scienze Lettere ed Arti di Bergamo", vol. LXIV, (2002) pp. 261-303, per S. Spirito pp. 282-288).

[17] ASBg, notaio Giacomo Petrobelli, busta 1034, 1509-1514, 5 novembre 1512, f. 879. Nella stessa busta è conservato il contratto per la cappella commissionata dai canonici e poi ceduta ai fratelli Angelini (ibidem, 10 luglio 1512, f. 817) che è fondamentale per i riferimenti alla cappella dei fratelli Giovanni e Bartolomeo Cassotti, perché si afferma che l'architetto è Pietro Isabello, che la costruzione della cappella è iniziata da poco e che è la prima ad essere costruita.

struire dai canonici e poi concessa in patronato ai mercanti Angelini di Caprino, quella con la pala del Lotto tanto per capirci. Caciagli aveva intuito l'esistenza del contratto mancante ma non era stato in grado di ritrovarlo.

La riforma della chiesa, prevista con navata unica coperta a volta e con dieci cappelle laterali a fare da contrafforte, come chiaramente indicato nel testamento di Agostino Tasso (1507) e nel contratto, che non ebbe poi seguito, tra i canonici e Gerolamo Busi (1508), ebbe effettivamente inizio nel 1512 con le prime tre cappelle a destra.

Rammentiamo che nel 1512 Bergamo era temporaneamente ritornata sotto il dominio di Venezia e forse allora molti si illusero che la burrasca seguita alla disfatta di Agnadello fosse ormai finita.

Tornando ai lavori per il rinnovo della chiesa, mancano alcuni documenti da considerare perduti come la commissione a Donato Fantoni dell'incarico di scolpire le pietre per la cappella Cassotti, ma abbiamo il successivo saldo per il costo dell'opera e sufficienti informazioni nel contratto per la seconda cappella appaltata. Altre carte certamente andate perdute sono relativamente importanti, come la cessione ai Gozzi della prima cappella verso l'altare maggiore ma gli stemmi e i marchi della famiglia (B-G, Bartolomeo allora fratello maggiore) scolpiti sulle colonne ci dicono che il patronato ai Gozzi, macellai benestanti che abitavano sulla piazzetta della chiesa, fu concesso prima che i lapicidi ultimassero i lavori.

Curiosamente solo queste prime tre cappelle trovarono famiglie disposte ad assumerne il patronato. Sull'altro lato della chiesa i Tasso avevano già un loro altare dedicato ai santi Pietro e Paolo, dove era stato sepolto Giacomo Tasso, sostituito da una nuova cappella ultimata in occasione della morte di Domenico (+ 1538). Pare evidente che non ci fu una gara di famiglie per contribuire alla ricostruzione della chiesa o disposte a spendere per mostrare il loro "status" come purtroppo si continua a scrivere.

Il chiostro piccolo del monastero di S. Paolo d'Argon

Tra i documenti importanti per me, e probabilmente già conosciuti, c'è il contratto tra l'abate di S. Paolo d'Argon e il cementario Bernardino di Orsino Carrara per la costruzione del chiostro piccolo di quel monastero[18]. Il documento, del 25 ottobre 1512, non descrive l'opera da costruire, ma rinvia a un modello cui attenersi, che è sicuramente il modello fatto predisporre a Brescia tra il 1508 e il 1511 a proposito del quale le cronache del convento dichiarano che l'autore era rimasto ignoto. La presenza di Bernardino Carrara (della nota famiglia cittadina di costruttori) in più occasioni nel monastero a far da testimonio ci dice che il contratto ebbe un seguito, anche se probabilmente ci furono ritardi per la tristezza dei tempi. Anche se così fosse, questo

[18] ASBg, notaio Sebastiano Maffeis, busta 922, 1506-1513, registro 1510-1513, 25 ottobre 1512. f. 437.

è il primo importante utilizzo documentato di pietra di Zandobbio in epoca moderna. Abbiamo visto che al 1512 risalgono anche i contratti per la lavorazione delle pietre delle prime tre cappelle realizzate in S. Spirito. Non sfuggirà neppure all'osservatore più disattento l'incompatibilità tra il chiostro di S. Paolo d'Argon e l'architettura della chiesa di S. Spirito. Anche se nel 1532 Pietro Isabello viene chiamato a realizzare il refettorio nello stesso chiostro piccolo[19] non significa affatto che l'Isabello abbia fornito da Brescia il modello in argomento la cui incompatibilità con le opere coeve del bergamasco, ripeto, è fin troppo evidente. Piuttosto sarà da capire la vicinanza tra le colonne e i capitelli del chiostro con le colonne e soprattutto i capitelli del cortile del palazzo Grumelli di via Porta Dipinta, realizzati in due diverse fasi tra gli anni trenta e gli anni sessanta del Cinquecento.

Le case Grumelli di via Porta Dipinta furono oggetto di diversi lavori di ampliamento e sistemazione nel corso dei secoli. Già nel 1502 i fratelli Pietro e Marcantonio commissionarono la ricostruzione della loro casa ai fratelli Giacomo e Francesco Carrara figli di G. Antonio. Qui ci interessa l'odierno palazzo, che ben si nota per l'uso della pietra bianco-rosata di Zandobbio, contraddistinto da due portali molto diversi, uno dei quali si distingue per le due erme antropomorfe. Notiamo però gli stemmi dei portali, apparentemente molto diversi ma con uno scudo simile, sapendo che quello con le erme antropomorfe fu commissionato nel 1560 dall'ultimogenito di Marcantonio, che porta lo stesso nome del padre. Negli anni trenta del Cinquecento Marcantonio Grumelli fu Giacomo, esponente di spicco della famiglia nella vita cittadina, aveva dato una svolta alla fabbrica, iniziando nella parte est della proprietà. Molto ricco, non badò alle spese, tanto più che in età matura ebbe la soddisfazione di avere tre figli maschi che evitarono l'estinzione di questo ramo della famiglia. I lavori furono interrotti nel 1542 per la morte del padrone di casa e per la giovane età dei figli. Prima degli anni sessanta i figli G. Gerolamo e Marcantonio avevano riaperto il cantiere, mentre il primogenito G. Battista aveva preferito prendere in affitto una casa diversa e mai ebbe l'idea di ritornare nella casa paterna, venendo ucciso nel 1563 nel peggiore momento della faida tra le famiglie Albani e Brembati (sua moglie era Marta figlia del cavalier Gabriele Albani). Nel 1560 G. Gerolamo e Marcantonio preferirono dividere la porzione di casa a loro spettante. A G. Gerolamo, il noto "cavaliere in rosa" del Moroni, spettò la parte verso la Porta Dipinta. I periti che predisposero le divisioni furono i noti Bartolomeo Cavazzi detto Morgante e Marco Foresti[20]. Alcuni dei nuovi ambienti furono decorati dal pittore Francesco Terzi in una delle rare presenze a Bergamo. Marcantonio in breve iniziò l'ampliamento della parte a lui spettante, arretrando di un braccio il muro esterno, non potendo occupare altro sedime stradale, dando così luogo alla infelice rientranza della parete che ancora bene si nota. Il portone con le

[19] Nestorio Sacchi, *L'architetto Pietro Isabello e la sua opera a San Paolo D'Argon*, "La Rivista di Bergamo, anno XXXVII, n. 1 gennaio 1986, pp. 7-12.

[20] ASBg, notaio Viscardi Viscardo, busta 1604, 1555-1570.

erme antropomorfe fu commissionato nel 1560 al lapicida Battista Malossi di Gorlago. Certamente il Malossi non lavorava da solo e i suoi soci principali furono Alessandro fu Lorenzo Fantoni col fratello Sandrino e Cristoforo di Petrino Marchesi. I soci lavorarono tutto quanto nella casa era di pietra di Zandobbio, comprese le colonne e le colonnette dei loggiati, camini e tutti i contorni delle aperture. Lo testimoniano non solo le numerose presenze di questi artigiani documentati per anni nella casa, ma anche un pagamento del 1565 relativo a quattro colonne con rispettivi capitelli e basi e il riferimento a numerose altre pietre lavorate già consegnate, che per l'occasione venivano pagate[21]. È interessante notare che i soci parteciparono insieme anche ad altri lavori, e alcuni conti della bottega si riferiscono alla casa Grumelli, alla cappella della Concezione in S. Francesco, alla porta maggiore di S. Vincenzo (1572) oltre alla generica indicazione di lapidi tombali e "tavolette" per la pavimentazione della chiesa di S. Maria Maggiore[22]. Considerata la sufficiente distanza dal cantiere delle mura per la fortezza Veneziana, nel 1575 i due fratelli fecero ampliare il palazzo verso mezzogiorno, scavalcando le mura antiche e basando la costruzione su tre grandi piloni di pietra. Nel 1583 il conte Francesco Martinengo Colleoni ne seguirà l'esempio ampliando sul retro la casa ereditata dai Da Ponte.

Il palazzo Grumelli ebbe anche altri rimaneggiamenti, e lo si nota in alcuni infelici raccordi dei porticati. Stupisce invece l'alta qualità dei capitelli, apparentemente molto simili ma, direi, con un diverso uso del trapano, che furono realizzati in fasi diverse, forse dalle stesse maestranze. C'è poi quella somiglianza dei capitelli del chiostro piccolo di S. Paolo d'Argon, ma è passato decisamente troppo tempo rispetto al contratto del 1512 col monastero.

Sempre riguardo l'opera del Malossi e dei principali soci non posso tralasciare la bella porta in pietra di Zandobbio ricomposta sulla piazza di Stezzano, con inciso il nome di Marcantonio Grumelli e la data MDLXX. La porta bugnata, di semplice e bella architettura, proveniente probabilmente dal palazzo di Bergamo e non dalla villa di Stezzano (poi Maffeis), potrebbe derivare da esemplari di Giulio Romano a Mantova.

Il polittico di Ponteranica e una novità sull'intagliatore e doratore Pietro Maffeis

Francesca Cortesi Bosco aveva fatto approfondite ricerche sul polittico di Lotto di Ponteranica, concludendo che l'opera era stata consegnata entro il 1522, come provavano anche le fonti e una data malamente leggibile. Nonostante ciò una parte della critica ha insistito con le fantasie ipotizzando

[21] ASBg, Bortolo Facheris da Caversegno, busta 2879, n. 199, 29 novembre 1565. Fra i testimoni notiamo Bartolomeo de Bonis da Sorisole carpentiere e l'immancabile Giacomo di Giovanni Belli scultore.

[22] ASBg, notaio Antonio Vitalba, busta 2309, registro 1586, 20 gennaio 1586, f. 3.

che la consegna dei dipinti fosse stata eseguita in tempi diversi. Poichè fonti antiche parlavano di un'opera di Lotto anche per la chiesa di Rosciano, ho ritenuto utile verificare i notai che avevano lavorato nella zona. Pertanto ho letto con attenzione i testamenti rogati da abitanti dei luoghi tra il primo Cinquecento e il 1530. Limitandomi a quanto è emerso per i lasciti non genericamente destinati alla Scuola del Corpo di Cristo della chiesa di Ponteranica ma a quelli chiaramente destinati all'ancona per l'altare di S. Giovanni Battista, questi cessavano entro il 1521, in concomitanza con la commissione della cornice del polittico, pagata nel 1522 e oggi perduta. Null'altro è emerso fra le carte fino al 1530. Come è noto la cornice fu commissionata a Pietro Maffeis fu Comino di Zogno, il più noto carpentiere, falegname, intagliatore, pittore e doratore della zona, che una carta del 1504, ritrovata sempre nel corso di questa ricerca, attesta anche essere stato l'autore di due statue raffiguranti S. Rocco e S. Sebastiano per l'oratorio dei disciplini di S. Bernardino di Bergamo[23]. Pietro Maffeis è documentato come esecutore di almeno tre cornici dei polittici di Serina e quella di un diverso grande polittico con più figure di santi posto sull'altare maggiore di Ponteranica.

Quest'ultimo polittico era stato consegnato nel 1518 da un pittore rimasto sconosciuto. Ho allora ipotizzato che l'aspra e interminabile e talvolta sanguinosa contesa tra Ponteranica e Olera, durata secoli, potesse aver spinto le due comunità a rivaleggiare anche con gli ornamenti degli altari delle rispettive chiese. Per questo ho scritto che nel 1522 il celebre polittico di Olera, opera di Cima da Conegliano, era nella chiesa di Olera da meno di trent'anni. Controllando con cura, con il cortese aiuto della signora Eliana Acerbis, i legati testamentari di questa comunità, risultava evidente che nel 1495 il polittico non era ancora a Olera, quando è comunemente datato al 1489.

La paletta dell'oratorio della Trinità

Sempre a proposito di opere di pittura, ho seguito la Cortesi Bosco nel datare al 1519-20 la paletta della Trinità, quando molti critici la datano al 1523-24. La datazione era confermata dal ritrovamento di una carta che attesta che la scuola dei disciplini della Trinità, tramite Domenico e Pietro Andrea Tasso, nel 1517 aveva ottenuto un'indulgenza papale con l'obbligo di versare metà delle elemosine raccolte per l'occasione alla fabbrica di S. Pietro e metà per ornare la chiesetta della Trinità[24].

I Tasso erano legatissimi anche a questo oratorio, che era in pratica una cappella separata della chiesa di S. Spirito. Pietro Andrea Tasso era stato anche ministro della scuola di questi disciplini e aveva donato alla chiesetta

[23] ASBg, notaio Giacomo Petrobelli, busta 1033, 1496-1508, f. 789, 5 settembre 1504.
[24] ASBg, notaio Giacomo Petrobelli, busta 1035, 1515-1519, f. 541, 1 giugno 1517.

un paliotto con gli stemmi suo e della moglie Orsola Alzani. Ritengo che si possa ipotizzare che la paletta sia la prima opera dipinta a Bergamo da Lotto dopo il rientro da un assai probabile viaggio in Germania nella seconda metà del 1518, in vista del quale era stato predisposto il contratto con un garzone che vedremo più avanti.

La datazione al 1523-24 della paletta non reggeva anche perché a metà del 1523 Lotto lasciava Bergamo per recarsi a Trescore e per trasferirsi nelle Marche durante l'inverno. All'inizio dell'anno successivo rientrava a Trescore dove lavorava per tutta l'estate agli affreschi di Novale datati 1524. A Trescore si impegnava anche ad affrescare la cappella di S. Rocco nella parrocchiale di Trescore, ex voto per la cessata pestilenza.

Marsilio Cassotti e la sposa Faustina Assonica

Per Marsilio Cassotti e Faustina Assonica, gli sposi di Lotto al museo del Prado, ho trovato una carta del 1532 che conferma l'identità della sposa, che avevo intuito sin dal 1992 ma che non era stata condivisa da molti studiosi. Faustina era sorella di Laura, moglie di Gianmaria Cassotti fratello di Marsilio e figlia di Pietro Assonica, legale di fiducia di Domenico Tasso e notissimo avvocato a Venezia.

Faustina, che era rimasta vedova alla fine del 1528 all'età di circa 23 anni, nel 1532 veniva fatta risposare dai fratelli con il nobile cittadino Pasino fu Petrolo Benaglio[25]. La donna dettava il suo testamento nel dicembre del 1587.

Ho invece dovuto rifiutare l'identificazione in Antonio Agliardi e Apollonia Cassotti, figlia di Giovannino, dei due sposi del quadro di Lotto di S. Pietroburgo, perché a mio parere l'ipotesi è risultata basata su indizi inconsistenti, costruiti a partire dalla capigliara indossata dalla donna uguale a quella indossata da Agnese Avinatri moglie di Paolo Cassotti nel notissimo quadro del Previtali oggi alla Carrara. Perché, è solo un esempio, identificare la donna con Apollonia, una delle due figlie di Giovannino Cassotti fratello di Paolo, e non con una delle cinque figlie sposate di Paolo Cassotti? Ma allo stesso modo si possono facilmente smontare tutti gli altri indizi presi in considerazione. Respingere l'identificazione non significa respingere la lettura che è stata fatta del quadro. Troppo infondata e fantasiosa per essere presa in considerazione è invece l'identificazione della coppia con Gianmaria Cassotti e la defunta moglie Laura Assonica. Nella casa c'era già un ritratto dei due e l'uomo, come spesso succedeva, parrebbe essersi risposato poche settimane dopo la morte della moglie.

[25] ASBg, busta 1141, notai diversi, n 6 notaio Francesco Roncalli, 14 marzo 1532.

Fig. 1. Lorenzo Lotto, *Vestizione di S. Brigida con la famiglia di Maffeo Suardi,* particolare con il ritratto del figlio primogenito Raynaldo, affresco, Oratorio Suardi, Trescore Balneario, Bergamo.

Fig. 2. Pagina iniziale del contratto per la pala Martinengo, Archivio di Stato di Bergamo, Convento di S. Bartolomeo, faldone 7, vol. 2, fascicolo 1, n. 1.

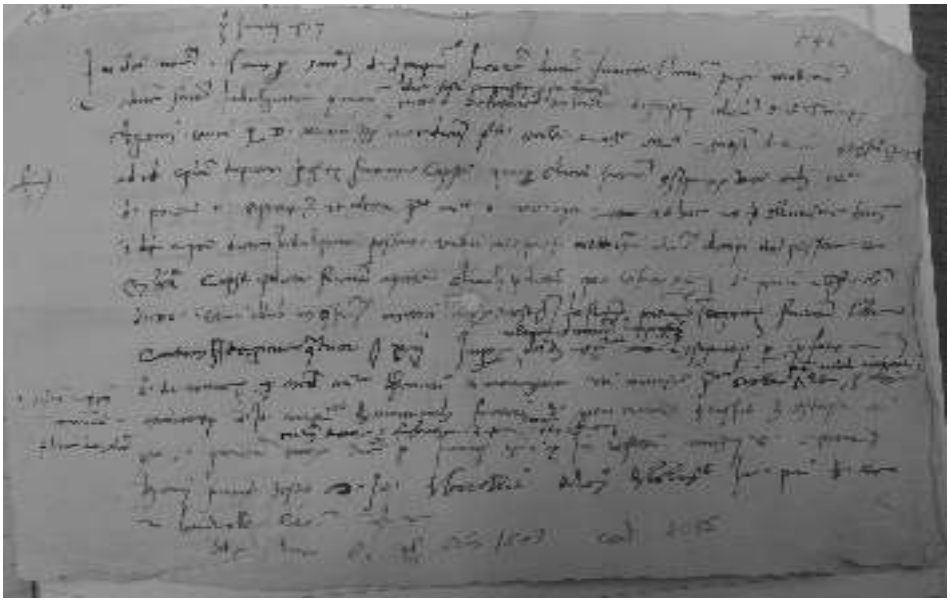


Fig. 3. Memoria delle elemosine da spendere “in ornamentum et fabrice” della chiesa della Trinità, 1 giugno 1517, Archivio di Stato di Bergamo, notaio Giacomo Petrobelli, busta 1035.

Il contratto per la pala Martinengo e Francesco Bottagisio proposto garante per Lorenzo Lotto

Vediamo ora il primo documento di Lotto a Bergamo, la bozza del contratto per l'ancona, commissionata dai frati predicatori e pagata da Alessandro Martinengo Colleoni, per la chiesa del convento di S. Stefano e Domenico. Privata nel corso dei secoli della spettacolare cornice, predella e cimasa, la tavola centrale è oggi conservata in S. Bartolomeo.

La bozza, riscoperta e pubblicata nel 1983 dalla Cortesi Bosco con il supporto di Marino Paganini, è datata maggio 1513, senza il giorno. Nel 1728 il documento è inventariato tra le carte del convento in data "maggio 1513", senza giorno. Il primo che l'ha pubblicata con la data 15 maggio forse ha visto altro, ma è lecito dubitarne.

Il compenso per Lotto è di 500 ducati, cifra elevata ma ogni spesa è a carico del pittore e solo la doratura delle enormi cornici costava talvolta più del dipinto stesso. Chiodi fa molto per distruggere l'immagine di Lotto e ci riesce benissimo, insistendo sulle "sue vicende sfortunate"[26], sulle "disavventure economiche"[27], sulla "sua inavvedutezza nello stipulare i contratti (cosa solita del resto alla vita del Lotto)"[28]. Scrive poi de "il povero pittore sprovveduto"[29], commenta che probabilmente c'era un errore nella lettura del contratto per la pala Martinengo e che "500 ducati dovevano al Lotto apparire come una cifra fantastica"[30], addirittura "non sarebbe stato capace di chiedere tanto"[31]. Lo considerava un sempliciotto o peggio? Lotto aveva lavorato fianco a fianco con Raffaello a Roma e ora parliamo di uno dei più imponenti lavori del rinascimento italiano. Chiodi ha letto tutto con lenti deformanti, ha cucito su Lotto giovane l'immagine del vecchio pittore e delle sue preoccupazioni senili. Diversi critici, alcuni veri e altri improvvisati, hanno golosamente bevuto queste stupidaggini e ora possiamo fare poco per rimediare. O quantomeno ci vorranno anni per rimediare anche se nel frattempo qualcosa è già cambiato.

Nella bozza sono previsti due garanti, il conte Giovanni Davide Brembati per garantire i pagamenti mentre per garantire che Lotto non scompaia dopo aver incassato gli acconti interviene Francesco Bottagisio. Il nome del Bottagisio viene poi cancellato con tutte le clausole della garanzia. Non era più richiesta? Se si intendeva sostituire il garante si sarebbe cancellato il nome ma non il testo della garanzia.

---

[26] L. Chiodi, *Lettere inedite…*, cit., p. 8. Ma di giudizi così singolari ce ne sono diversi altri e qui mi limito a pochi esempi.

[27] *Ibidem*.

[28] *Ibidem*, p. 10.

[29] Luigi Chiodi, *Le abitazioni del Lotto a Bergamo*, in AA.VV., *Bergamo per Lorenzo Lotto,* 1980, pp. 13-16, le citazioni tutte alla p. 15.

[30] *Ibidem.*

[31] *Ibidem.*

Nel mio studio ipotizzo che il Bottagisio, che ben difficilmente poteva conoscere Lotto, rappresentasse qualcuno assente: o i fratelli Angelini, mercanti, o il conte e cavaliere apostolico di fresca nomina Domenico Tasso, con i quali fu sempre in strettissimi rapporti.

I fratelli Angelini avevano un fondaco a Jesi e potevano conoscere Lotto, che nel 1512 si era stabilito provvisoriamente da Roma a Jesi mentre i Cassotti, sempre indicati come i più probabili intermediari di Lotto, non avevano basi a Jesi e difficilmente potevano conoscere il pittore di persona.

Domenico Tasso per via delle rispettive mogli era cugino del Bottagisio. Era cresciuto a Roma ed era titolare dell'ufficio dei brevi papali (ufficio per la scrittura delle lettere in forma breve)[32], dove le bustarelle dovevano essere rilevanti.

Il fallimento del banco romano dei Tasso

I Tasso avevano una banca a Roma, un banco di depositi, prestiti e cambi, punto di riferimento dei Veneziani e dei bergamaschi in quella città, soprattutto perché era complementare al servizio postale che in quegli anni era gestito da Gabriele Tasso, cugino di Domenico. Era praticamente impossibile che durante il suo soggiorno a Roma Lotto non avesse conosciuto il Tasso.

Verso la fine del 1518 il banco dei Tasso falliva e poco mancò che rovinasse la famiglia. Nonostante il periodo di grosse difficolta in cui venne a trovarsi, Domenico commissionò al pittore alcuni quadri per la sua nuova casa in Pignolo, la cui fabbrica era iniziata proprio nel 1518.

Domenico era rientrato a Bergamo per gestire alcuni affari di famiglia e il banco per qualche tempo fu gestito dal fratello Pietro Andrea e da Lorenzo Tasso, cugino da parte di madre. Alcune loro operazioni azzardate provocarono il dissesto dell'attività e in un primo momento si temette una perdita di 75.000 ducati.

La gravità della situazione comportò subito alcune contromisure: Domenico a Bergamo informò subito il suocero di Lorenzo perché facesse garantire la dote della figlia. Elisabetta Rota moglie di Domenico e Orsola Alzani moglie di Pietro Andrea si presero subito garanzie reali per le rispettive doti.

Alcune grosse vendite di proprietà consentono ai Tasso di reperire una parte della liquidità per far fronte ai problemi più urgenti.

[32] I Tasso che vivevano tra Bergamo e Roma gestirono il loro patrimonio in fraterna fino al 1505, quando si spartirono beni e attività fra Agostino, Giacomo e Gabriele, quest'ultimo quale unico erede di suo padre Domenico fratello di Agostino e di Giacomo. Domenico, figlio di Agostino, l'anno successivo avrebbe ereditato la quota dello zio Giacomo. Le divisioni riguardarono anche la casa di via Tassis, acquistata nel 1503 tramite il vescovo Bartolomeo Assonica e poi assegnata a Gabriele.

Papa Leone X in persona interviene contro i Tasso, pignorando crediti e minacciando scomuniche e carcere perché il fallimento metteva a rischio alcuni depositi della fabbrica di S. Pietro.

Elisabetta Rota, nel ritratto di Lotto, contempla la Vergine che vede l'approssimarsi della passione del figlio. Nella testa della donna in quei mesi si addensavano pensieri bui e timori ben più concreti di cui preoccuparsi che non le vuote minacce di morte pronunciate contro Domenico dagli stessi delinquenti comuni che proprio allora avevano brutalmente assassinato il vescovo Luigi Tasso, fratello di Domenico e Pietro Andrea. Minacce queste che era impossibile mettere in pratica e ben lo sapevano quelli che dovevano nascondersi lontano da Bergamo per evitare una giustizia che avrebbe agito verso di loro con ancor maggiore ferocia.

Dagli atti notarili esce uno spaccato della famiglia ben diverso da quello cui siamo abituati: i Tasso mercanti a Roma per alcune generazioni che a poco a poco avevano acquisito attività redditizie nella curia pontificia e la gestione dei dazi nello stato veneto facendo una rilevante fortuna. Tutto questo mentre Giacomo Tasso, il rappresentante della famiglia che gestiva a Bergamo tutti i loro interessi locali, benefattore e mecenate della chiesa di S. Spirito, era eletto console dei mercanti di lana.

Il vescovo Bartolomeo Assonica, vescovo di Capodistria e vescovo suffraganeo di Brescia, che in quegli anni era stato uno dei persecutori delle disgraziate streghe in Valle Camonica, legale di assoluta fiducia di Domenico insieme al nipote Pietro Assonica (suocero di Gianmaria e Marsilio Cassotti), fece in modo di tenere quieti i creditori del Banco riuscendo a raccogliere e a gestire una serie di lettere di garanzia e cambiali che soci e parenti dei Tasso rilasciarono per migliaia di ducati (tra i garanti i Cassotti, gli Angelini, gli Alzani, i Rota, i da Ponte e altri. Valerio da Ponte, caro amico di Lotto, era genero di Pietro Andrea Tasso). Tutto si chiude nel 1527 con qualche ammaccatura e un sensibile ridimensionamento della posizione della famiglia.

I fratelli Angelini di Caprino detti Marchetti

Riprendiamo con gli Angelini, detti Marchetti per via del nome di loro padre, Marco detto Marchetto. Si parla sempre e solo di Balsarino, ma fino al 1518 i cinque fratelli lavorarono in comunione o, come si diceva, in fraterna. In comune avevano anche la casa di Bergamo e la cappella in S. Spirito. La cappella rimase in comunione anche dopo la divisione dei beni. La pala che la orna, firmata da Lorenzo Lotto e datata 1521, fu dunque commissionata e pagata da tutti i fratelli, non dal solo Balsarino.

Gli Angelini abitavano a Caprino, erano mercanti di panni e di altro nelle Marche, con un negozio proprio a Jesi. Lorenzo Lotto si servirà dei fratelli come tramite tra Bergamo e Venezia e tra Bergamo e Jesi. Il pittore fu molto legato a Balsarino ma soprattutto a suo fratello Giovanni e al figlio di questi Sebastiano, che si erano trasferiti nelle Marche e con i quali era in

rapporto di amicizia e di fiducia ancora nel 1552. Quindi non possono esserci dubbi che siano stati i fratelli Angelini a fare da tramite per la pala dell'Assunta di Celana di Celana, perché i fratelli erano molto legati a quella chiesetta e Domenico, fratello primogenito, ne era stato sindaco. Per gli Angelini o per alcuni loro stretti parenti a Caprino furono anche dipinte le due versioni di S. Caterina oggi a Washington e a Milano.

Lavorando nel cuore delle Marche, Paolo Cassotti li prese come soci nel 1518. Lui investì nella società 8500 ducati, i cinque fratelli Angelini ne misero 600 a testa. Il contratto era stato scritto da Balsarino e fu sottoscritto da Paolo e da Pietro Angelini quale rappresentante del padre Domenico, capo riconosciuto della famiglia.

Balsarino è il fratello più presente a Bergamo e nella divisione degli immobili la casa di via Pignolo, che sugli architravi reca incise le lettere D A, Domenico Angelini primogenito, resta a lui. Balsarino nella sua polizza d'estimo dichiara di frequentare i mercati stranieri: di avere "debiti assai con mercanti forestieri de lengua doch et altri nationi" e, consapevole del proprio ruolo sociale, chiede che nelle valutazioni delle attività vengano considerati i "grandissimi periculi, afani et fatighe" che la professione comportava, affrontati anche "a benefitio grande de la povertà de la patria nostra".

I contratti di assunzione di due garzoni bergamaschi di Lotto

Vediamo altri due fondamentali documenti per Lotto a Bergamo, due contratti per l'assunzione-accettazione di garzoni-allievi. Vedremo quanto è infondata la fantasia di Lotto troppo tollerante coi suoi allievi e sprovveduto nei suoi affari.

Il "nobilis vir dominus Laurentius Lotus filius quondam domini Tomaxii de Lottis pictor" nel 1516, con testimonio il pittore Domenico Petengi, assume per sette anni come garzone Giorgio Rottoli di Calusco. Notiamo il titolo di *nobile signore* dato al pittore. Lotto non si presenta come un poveraccio. Giorgio ha già almeno 18 anni. Lotto si impegna a mantenerlo e a insegnargli la pittura e alla fine del servizio gli darà una buona uscita di 10 ducati. Giorgio si impegna a servire e a seguire il maestro "in qualunque luogo" vorrà andare. Questo, lungo una pagina e mezza, è un contratto standard di garzonato. Notiamo un particolare, che spiega anche la sottoscrizione di molte opere del pittore con il nome LLotus, vale a dire Lotto usato in varie occasioni come nome proprio, e forse era un secondo vero e proprio nome quindi "Lorenzo Lotto figlio del fu Tomaso Lotti"

La convivenza tra il pittore e l'allievo non fu tranquilla e con reciproco risentimento nel 1519 il contratto venne sciolto. Qui abbiamo come testimonio il pittore Francesco Bonetti, che per alcuni anni fu un aiutante di Lotto.

Lotto vuole viaggiare e viaggia. Nel 1517 può andare dove vuole, in tutta la Lombardia e dintorni. Il suo è desiderio di vedere e di conoscere il meglio, anche il meglio di Leonardo.

Ma per viaggiare Lotto ha bisogno di un altro garzone. E questa volta ci pensa bene.

Qui, per comprendere le circostanze, mi è venuto in aiuto un importante documento. Nel 1518 i consiglieri della Misericordia pensano ad un'ancona nuova per l'altare maggiore della basilica di S. Maria ma certamente parlano anche di coro nuovo. La seduta di inaugurazione di ogni nuovo consiglio del Consorzio della Misericordia si teneva ogni anno nel convento di S. Stefano. I consiglieri vedono l'ancona di Lotto e vedono completarsi i banchi intarsiati da fra Damiano nella chiesa dei santi Stefano e Domenico. Come governatori della chiesa di S. Maria Maggiore, cappella della città, non potevano essere indifferenti a quanto si stava realizzando e, consentitemi l'espressione, raccolgono la sfida, cominciando col commissionare a Lotto e ad altri artisti studi e prove per realizzare una grande ancona di rame dorato e argento. Ma, sebbene i contratti per realizzare un coro intarsiato datino dall'autunno del 1522, si pensa anche a come realizzare un nuovo coro, come mette in evidenza il seguente documento.

Il 26 maggio 1518, nella loro bottega in S. Cassiano, i falegnami Giovanni Belli da Ponteranica e Zanone fu Bertramo *de Bossis* (cognome scritto in modi diversi che può essersi evoluto anche in Bosio o Bosis) da Torre Boldone regolavano i loro rapporti e si scambiavano come garzoni i rispettivi figli Alessandro e Giovanni. Non è certamente un caso che Alessandro dovesse far pratica nell'intaglio del legno. Come testimoni troviamo Vincenzo fu Simone Barili, Francesco Bonetti e Marcantonio fu Codrino Cattaneo di Rivolta d'Adda. Francesco Bonetti era allora un giovane collaboratore di Lorenzo Lotto. Nel 1522 Giovanni Belli, che già aveva lavorato in passato per la Misericordia, riceverà l'incarico per le opere di carpenteria del nuovo coro e in un primo momento lavorerà con Giovanni figlio di Zanone Bossi e in un secondo momento con il proprio figlio Alessandro.

I due soci carpentieri e i testimoni del citato documento hanno a che fare con Lorenzo Lotto[33]. Troppe cose impediscono di pensare ad una coincidenza. Ritengo si possa ipotizzare che, insieme a Lotto, avessero fatto visita, o si apprestassero a far visita ad un anziano giudice che abitava poco distante.

Meno di due mesi dopo, il 17 luglio 1518 ci troviamo ancora in S. Cassiano nello studio della casa del giudice Benedetto Ghislandi, studio rischiarato dalla finestrella in prospettiva della casa oggi detta dell'arciprete. Qui Giacomino Cattaneo di Rivolta d'Adda consegnava per otto anni il fratello Marcantonio di quindici anni "nelle mani" del "prestans vir et pictor clarissimus dominus magister Laurentius Loti de Venetiis nunc habitator Bergomi", che accettava il ragazzo "nelle proprie mani". Lotto si impegnava a fornire cibo e bevande e a insegnare la pittura all'allievo; il ragazzo si obbligava a servirlo e a seguirlo "in altri luoghi o città, sia nel territorio bergamasco sia in Italia o fuori Italia e dalle parti della Gallia o della Germania" e ovunque e quando piacesse o volesse il maestro. I due fratelli si facevano carico delle spese del vestiario e di eventuali spese mediche, si impegnavano a retribui-

[33] ASBg, notaio G. Battista Bordogna Fondra, busta 2178.

re Lotto con otto ducati l'anno e qualora i fratelli avessero rescisso il contratto, si obbligavano a rifondere al pittore spese e danni fino alla rilevante somma di 200 ducati d'oro. Pertanto proponevano come garante Vincenzo di Simone Barili cittadino di Bergamo. Ecco chi erano i personaggi che abbiamo incontrato nella bottega del Belli.

Ciro Caversazzi pubblicava questo contratto nel 1940[34]. Invece di vicinia di S. Cassiano scriveva borgo di S. Cassiano, piccolo errore ma svista grave per uno studioso della città. Il notaio scriveva "utrinque coniuncto", formula usuale per dire che i due fratelli erano figli degli stessi genitori e Caversazzi trascrive "utrinque Cazinicho" vale a dire che i due ragazzi erano entrambi di Casnigo (casomai il notaio avrebbe scritto *de Cazinicho* oppure *Cazinichi*) quando poche righe prima aveva scritto che abitavano a Rivolta d'Adda. Ma soprattutto afferma che il contratto è tipico e lui lo pubblica per far vedere com'era un simile contratto del tempo. Sei pagine e mezza fitte contro la paginetta e mezza o due paginette standard, troppe anche se l'allievo è orfano di padre e deve intervenire qualcuno che garantisca il pagamento della retta. Ma ciò che sorprende davvero è la previsione di una penale di ben 200 ducati.

Un altro documento ci chiarisce che non era tanto strano rivolgersi, a pagamento, a un giudice che predisponesse un contratto, diciamo, su misura. Nel 1517 proprio il giudice Ghislandi preparava per Francesco Bottagisio la bozza di una quietanza particolare da rilasciare a Venezia[35]. Qui Lotto (tramite il Bottagisio?) si rivolge al giudice Ghislandi per il testo di un contratto ordinario ma per lui importantissimo e il Ghislandi glielo blinda. Altro che contratto tipico e altro che "povero pittore sprovveduto".

Lotto intendeva spostarsi e si tutelava. Ora poteva davvero mettersi in viaggio per il Nord Europa unendosi ai mercanti Angelini o accompagnando qualcuno dei Tasso maestri delle poste imperiali, presenti in diverse occasioni in città. Non era certamente prudente affrontare le Alpi da solo con un ragazzo. Non sappiamo più niente del giovane Marcantonio, che forse è prematuramente mancato.

Lotto e le tarsie per il coro della chiesa di S. Maria Maggiore

Lotto dipinge l'ancona Martinengo, che oggi è in S. Bartolomeo, lavorando fianco a fianco con fra Damiano Zambelli che intarsia il coro di S. Stefano. Lotto si accorge che il frate usa disegni di grandi pittori manipolandoli a piacere, aggiungendo o togliendo e questo lo indispone. Quindi caso mai Lotto avesse dovuto lavorare per il coro da realizzare per S. Maria Maggiore, avrebbe voluto un diverso intarsiatore, più rispettoso del lavoro altrui e

[34] Ciro Caversazzi, *Un discepolo bergamasco di Lorenzo Lotto,* in "Bergomum. Bollettino della Biblioteca Civica," XXXIV, 3 (1940), pp. 122-127.

[35] ASBg, Notaio G.Francesco Cologni, 1502-1517, busta 1177, 26 maggio 1519, Francesco Bottagisio, al termine di una tutela, presenta per l'approvazione il rendiconto nel quale è indicato anche questo pagamento del 15 luglio 1517.

per questo motivo brigò perché per intarsiare i sedili del coro venisse scelto come responsabile il giovane Giovanni Francesco Capoferri, capace allievo dello stesso fra Damiano ma certamente più docile esecutore delle direttive ricevute. E osservando alcuni difetti dei legni intarsiati dal frate, Lotto insiste con i consiglieri della Misericordia perché la profilatura, la rifinitura grafica delle tarsie, venisse affidata a pittori capaci.

Il 29 ottobre 1523 il Consorzio della Misericordia Maggiore affidava a Nicolino Cabrini l'incarico "di fare, o far fare", i disegni per gli intarsi del coro. Pare evidente che, facendo questa scelta, ai consiglieri della Misericordia interessava solo avere un bel coro intarsiato, almeno paragonabile per bellezza a quello dei domenicani. Per i disegni da tradurre in tarsie Nicolino poteva rivolgersi a chi voleva. Nicolino, giovane figlio del pittore Bartolomeo, moriva nel gennaio del 1524 per ferite incurabili.

La nomina del Lotto (12 marzo e 24 giugno 1524) per sostituirlo non fu certo una scelta di ripiego ma rappresentava il segnale di un deciso cambiamento.

Nel rinnovato consiglio della Misericordia erano entrati il conte e dottore Trussardo fu Nicolino Calepio, il giovane dottore Gerolamo Passi e Valerio da Ponte, i primi due vicini di casa e il terzo caro amico del Lotto. Nulla di più facile che Lotto, confidandosi con loro, in più di un'occasione avesse illustrato un suo programma su come procedere.

Scegliendo Lotto, i consiglieri accettavano di far realizzare un'opera, a lungo immaginata dal pittore, che si prestava a diversi livelli di lettura trovando il significato delle imprese intarsiate sui coperti simbolici che, nel progetto, avrebbero dovuto proteggere e nascondere le storie bibliche sottostanti, ma nello stesso tempo dovevano aiutare a comprendere a fondo il significato della storia rappresentata, e viceversa. Un gioco intellettuale complesso che richiedeva anche il coinvolgimento e l'adesione di chi lo commissionava e di chi lo osservava. Che le imprese, molto apprezzate dal gusto umanistico del tempo, non fossero semplici rebus lo dimostra l'incarico della scelta e della supervisione delle storie da illustrare affidate al teologo francescano Gerolamo Terzi allora membro del tribunale dell'inquisizione. Al tribunale, composto da laici e da religiosi, partecipava anche Gerolamo Passi: bastavano poche parole pronunciate a casaccio per essere sospettati e magari per essere giudicati non eretici ma ugualmente da punire "atrociter"[36]. E l'avverbio non era scelto a caso.

Lotto non pare aderire con entusiasmo a questo incarico, ma accetta la sfida, ottiene un contratto integrativo per i coperti e vi lavora con impegno e professionalità anche quando entra in aperto contrasto con alcuni "presidenti" (consiglieri) che si erano alternati nel consiglio del Consorzio. E la qualità dei disegni non venne meno neppure quando il lavoro diventava più gravoso per le divergenze sui contenuti col frate controllore.

[36] ASBg, notaio G. Francesco Cologno, busta 1178, 1520-1529, colto 1521-1523, processo, 15 e 24 aprile 1523.

Fig. 4. *Viduitatis gloria*. Coperto della tarsia "Giuditta e Oloferne", tarsia lignea, chiesa di S. Maria Maggiore, Bergamo.

Fig. 5. Lorenzo Lotto, *Vestizione di S. Brigida con la famiglia di Maffeo Suardi,* ciclo firmato e datato 1524, affresco, Oratorio Suardi, Trescore Balneario, Bergamo.

Fig. 6. Lorenzo Lotto, *Vestizione di S. Brigida con la famiglia di Maffeo Suardi,* particolare con i ritratti dei maschi della famiglia di Maffeo Suardi, Oratorio Suardi, Trescore Balneario, Bergamo.

Il coro che vediamo oggi non è certo quello immaginato da Lotto, ma è solo un bel corso intarsiato, decorato con storie bibliche e imprese intarsiate collocate quasi a caso, prive ormai di collegamenti tra loro; legni dispersi che per secoli sono stati considerati incomprensibili "geroglifici". Solo i quattro grandi pannelli frontali ci aiutano a capire quale doveva essere l'aspetto d'insieme che oggi solo una fedele (per quanto possibile) ricostruzione virtuale ci aiuterebbe a comprendere e ad apprezzare.

La reciproca quietanza tra Lorenzo Lotto e Nicolò Bonghi

A proposito di comprensione di contratti.

Il 22 giugno 1523 Lotto si apprestava a lasciare Bergamo per Trescore dove si sarebbe fermato per qualche tempo per preparare la decorazione della cappella Suardi e di almeno un ambiente dell'abitazione di Battista. Approfittando della sospensione invernale dei lavori, nel dicembre il pittore raggiungeva Jesi per il contratto per la pala di S. Lucia e per nominare Giovanni e Balsarino Angelini suoi procuratori per seguire la questione in loco.

Lotto rinunciava così all'alloggio che occupava di proprietà di Nicolò Bonghi. Il documento è noto, ma poche volte è stato interpretato correttamente. I più scrivono, o lasciano intendere, che Lotto, evidentemente un poveraccio, dovendo pagare l'affitto lo salda con un suo quadro. Ma il documento è chiarissimo ed era stato ben chiarito già da Chiodi che lo aveva pubblicato[37]. Le due parti dichiarano:

Lotto di aver ricevuto in contanti la differenza tra l'affitto ancora dovuto e il compenso per il quadro che il Bonghi gli ha commissionato, valutato sessanta ducati; è il quadro di Lotto alla Carrara mutilato del paesaggio. Bonghi dichiara di aver ricevuto quanto gli era dovuto per l'affitto.

Tutto qui. Si tratta di una reciproca quietanza, di particolare c'è solo la descrizione del quadro. L'affitto dovuto per i sei mesi trascorsi dall'inizio dell'anno 1523 difficilmente superava i 3-5 ducati. Assai più difficilmente sarebbe stato tollerato un ritardo nei pagamenti dovuti. Sessanta ducati erano quanto il Previtali aveva pattuito per la paletta di S. Giovanni Battista destinata alla cappella di Giovannino e Bartolomeo Cassotti in S. Spirito.

Quando Lotto, rientrò a Bergamo andò a vivere in affitto presso il sarto Pasqualino Zanchi, pagando sedici lire l'anno, circa tre ducati.

Faccio solo un cenno alla leggenda del soldato francese che taglia il paesaggio dal quadro. In quegli anni non c'era stata alcuna occupazione di francesi. Se mai qui erano alloggiati alcuni dei soldati al servizio di Venezia che dovevano presidiare la città e che di danni ne fecero assai più dei francesi immaginari.

[37] L. Chiodi, *Lettere inedite...*, cit., pp. 11-12. ASBg, notaio G. Francesco Cologno, busta 1178, 22 giugno 1523.

Lorenzo Lotto a Trescore e la famiglia di Maffeo Suardi[38]

Nell'estate del 1523 Lotto è a Trescore, accompagnato dall'aiutante Francesco Bonetti, dove lavora a lungo alla decorazione ad affresco della piccola chiesa della contrada Novale di Trescore, che apparteneva ai cugini Giovanni Battista figlio di Maffeo e Maffeo figlio di Giovanni Suardi. L'oratorio, dedicato alle sante Brigida e Barbara protettrici dei raccolti, era stato costruito allo scadere del XV secolo in prossimità della loro casa e fattoria di campagna. Su questi fatti non dovrebbero esserci aspetti da chiarire ma alcune imprecisioni e qualche incertezza intorno alla proprietà dell'Oratorio che si notano nei primi studi della Cortesi Bosco dedicati agli affreschi di Trescore (1971-1980), anche se negli anni erano già state per lo più corrette[39], hanno fatto in modo che in molte pubblicazioni il protagonista e il committente del ciclo di affreschi sia ancor oggi solo Battista Suardi mentre Maffeo resta semplicemente un cugino che, come comproprietario, aveva contribuito al pagamento delle spese.

Per capire invece che ruolo abbia avuto ognuno di loro dobbiamo prima sapere perché e come i due cugini si trovino entrambi proprietari di metà della chiesetta di Novale.

Giovanni Battista e Maffeo per molti anni avevano vissuto in comunione di beni. Già i loro genitori, Maffeo e Giovanni, avevano vissuto in comunione quali unici eredi del padre Suardino Suardi, che aveva fatto testamento nel marzo 1464 e che era morto non molto tempo dopo. Peraltro Suardino nei documenti ha talvolta il titolo di conte, cosa che non si riscontra mai per i suoi eredi per i quali il titolo usato dai notai è al massimo quello di *nobile signore*. I genitori, che mancarono entro il 1485, non divisero mai l'eredità paterna mantenendo tutto in comune, spese ed entrate, vivendo *in fraterna*, o come talvolta si diceva *ad unum panem et ad unum vinum"*. Giovanni Battista e Maffeo si trovarono così proprietari di un patrimonio indiviso, che tale rimase per diversi anni. È dunque ovvio che l'oratorio sia stato costruito a spese comuni. La comunione tra le famiglie dei due cugini era cessata all'incirca nel 1507, forse poco dopo le nozze del giovane Maffeo che aveva allora ventidue anni. Come sappiamo da diversi documenti dell'archivio degli estimi e dell'archivio notarile, la chiesetta della contrada di Novale di Trescore era rimasta di proprietà di entrambi i cugini anche dopo le divisioni dei beni. Dire che l'affresco nell'abside, datato 1502, raffigura la famiglia di Battista Suardi, è quantomeno una imprecisione perché rappresenta la famiglia Suardi "allargata", essendovi necessariamente incluso anche Maffeo, comproprietario, che doveva avere allora quasi 18 anni.

---

[38] L'argomento sarà ripreso e approfondito in un apposito studio di prossima pubblicazione.

[39] Francesca Cortesi Bosco, *Gli affreschi dell'Oratorio Suardi. Lorenzo Lotto nella crisi della Riforma*, Bergamo, 1980.

C'è un errore nello studio della Cortesi Bosco che finora è sfuggito agli studiosi. Nel volume pubblicato nel 1980, alla figura di Maffeo viene sovrapposta quella del conte Mazzolo fu Zaccaria Suardi che è tutt'altro personaggio. L'equivoco nasce da una incomprensibile svista di Pietro Bonoreno Corbella che nel 1612 pubblicando la sua *genealogia* dei Suardi, nominando i figli di Suardino, scrive Mazzolo invece di Maffeo, ma poi indica correttamente il nome dei figli maschi di Maffeo, anche se non in ordine di nascita e omettendo Suardo, il penultimo[40]. Maffeo non fa vita pubblica a Bergamo, intorno al 1509 si ritira a Trescore dove si occupa dei suoi affari. Il Mazzolo che dagli anni Venti è saltuariamente presente nel consiglio del Comune di Bergamo non è il nostro Maffeo[41]. I numerosissimi documenti dell'archivio notarile escludono la possibilità che Maffeo fosse soprannominato Mazzolo. L'uomo è sposato ma finora non ho ritrovato un documento dove si parli della moglie dalla quale ha sei figli maschi e almeno due femmine. Quando Battista prospetta al cugino di affrescare la cappella di famiglia, Maffeo, che ha circa quarant'anni, deve aver aderito senza riserve. Anzi. Poiché Battista abita per lunghi periodi a Bergamo, Maffeo finisce per ospitare in più occasioni Lotto in casa sua fino al termine dell'estate del 1524. Mentre Lotto lavora lo possiamo immaginare circondato dalla curiosità e dalla vivacità dei figli di Maffeo, e a questa famiglia Lotto si affeziona ritraendone tutti i componenti sulla parete destra dell'oratorio, mentre assistono alla vestizione di S. Brigida. Su questa parete dell'oratorio tutto ispira serenità. Anche l'avvicinarsi del temporale non preoccupa. Sulla parete sinistra, dove c'è il ritratto di Battista, della moglie Cecilia Orsolina e della sorella Paolina[42], succede di tutto, dagli eretici travolti dalla furia dei santi, alle torture più efferate inflitte a S. Barbara. Non entro qui nell'analisi dei contenuti e della qualità artistica perché non mi compete.

Se i nomi dei figli di Maffeo erano quasi tutti noti, non era così per l'ordine di nascita e così, partendo dalla genealogia di Bonoreno Corbella, il quartogenito Guiniforte o Gheniforte (nome scritto anche con la o finale) finisce con l'essere il primogenito[43]. La ricerca ha comunque permesso di individuare con precisione il nome dei figli maschi ritratti da Lotto, mentre delle donne disposte in ordine alla destra dell'altare conosciamo solo il nome Barbara di una delle figlie.

Raynaldo (o Rinaldo), il figlio primogenito (e non G*eniforte* come si legge ormai in vari testi e guide), si gira verso chi lo osserva e si mette in posa per il pittore. Gaspare e Giovanni Francesco parlano tra loro di quanto sta succedendo. Gaspare sarà a lungo curato di Trescore e G. Francesco sarà dottore in legge e giudice del collegio dei giudici cittadini. Guiniforte o Ghe-

[40] Pietro Bonoreno Corbella, *De Genealogia Illustrissimae Suardorum Familiae Brevis Epitone*, Bergamo 1612, pp. 16v.-17

[41] F. Cortesi Bosco, *Gli affreschi dell'Oratorio Suardi*..., p. 29, nota 27.

[42] I nomi sono scritti nella targa dedicatoria datata 1524, con la precisazione che tale affresco è stato fatto per un ex voto, si presume di Battista e delle due donne. La moglie Cecilia nella targa è detta Orsolina.

[43] F. Cortesi Bosco, *Gli affreschi dell'Oratorio Suardi* é..., p. 30, nota n. 41.

niforte, italianizzato poi in Gianforte, è il piccoletto che si agita e tira la mano del padre per mostrargli il legno dell'altare che sta fiorendo. Peraltro, ironia della sorte, proprio da lui, sposatosi con Barbara Colleoni, discendono i Suardi e gli eredi proprietari ancor oggi della villa di Trescore e forse per questo è stato identificato come il figlio primogenito mentre l'infante nelle braccia della balia strabica è Suardo, che si trasferirà in Puglia vendendo la sua quota di beni ai fratelli. Qui manca Fermo perché non ancora nato, che sarà notaio. L'errore nell'identificazione sta tutto nella genealogia del Corbella che antepone Gheniforte ai fratelli più anziani di lui, con la consueta eccezione di Gaspare che viene messo per primo in quanto prete.

Sulla stessa parete destra, sopra la porta d'ingresso, Lotto ci saluta volgendo lo sguardo al lavoro fatto, forse con un poco di rimpianto per il tempo qui trascorso. Come prevedibile, sono state avanzate riserve sull'identità del personaggio: ma a chi altro i due cugini Suardi avrebbero concesso di entrare nella loro cappella e di prendere posto in quella posizione?

Avendo la pazienza di leggere le molte schede sugli affreschi di Trescore che possiamo trovare in *internet* notiamo che l'attenzione delle guide, e di un certo numero di critici, è tutta rivolta alla parete sinistra, con pochi cenni agli affreschi della parete destra e quasi ignorando lo straordinario ritratto di famiglia. È una chiara conferma di come l'attenzione sia stata catturata dalla figura di Battista, che resta il protagonista assoluto della storia della cappella. Ma è anche la dimostrazione di come l'attenzione delle persone sia superficiale e venga orientata come si vuole.

Il 18 marzo 1525 "domino magistro Laurentio Lauto pictore filio quondam domini Thomaxij de Lotis" e il maestro Francesco Bonetti pittore, abitanti a Bergamo accompagnavano Maffeo Suardi nel palazzo vescovile di Bergamo per fargli da testimoni in occasione della stipula di un contratto di mutuo[44]. Un mese dopo Lotto era a Jesi ancora per la pala di S. Lucia. Al ritorno avrebbe affrescato le storie di Maria nella chiesa di S. Michele al pozzo Bianco, la cappella di S. Rocco nella parrocchiale di Trescore e quella dei santi Rocco e Sebastiano di Credaro. Al rientro avrebbe sistemato alcune faccende in sospeso e avrebbe inaspettatamente fatto ritorno a Venezia.

Cronologia

1480	Probabile anno di nascita di Lorenzo Lotto a Venezia.
1505	Lotto è definito *pictor celeberrimus*.
1509	Lotto lavora a Roma nei palazzi vaticani.
1509	Maggio, l'esercito della lega di Cambrai infligge una disastrosa sconfitta all'esercito veneziano ad Agnadello. Bergamo è occupata dall'esercito francese.

[44] ASBg, 1417, f. 58 e 58v; 1419, f. 85v.

1511	Ottobre, Lega Santa: ribaltamento delle alleanze tra Venezia, francesi e papa Giulio II e altri. I veneziani rientrano a Bergamo.
1512	Lotto è a Jesi per la pala della deposizione.
1513	13 maggio un Lorenzo pittore è incaricato di predisporre dei disegni per la cappella di S. Caterina nella chiesa di S. Alessandro in colonna.
1513	Maggio, bozza del contratto tra Lotto e i frati del convento dei SS. Stefano e Domenico per l'ancona pagata da Alessandro Martinengo Colleoni.
1513	Giugno, a seguito di un altro cambio di alleanze di Venezia, gli spagnoli occupano Bergamo. Lotto probabilmente lascia Bergamo e torna a Roma.
1515	Bergamo è occupata dall'esercito imperiale.
1516	I veneziani rientrano definitivamente a Bergamo. Lotto data e firma l'ancona di S. Stefano.
	*Lotto dipinge uno stendardo per la Misericordia Maggiore.
	*Ottobre, Lotto "*nobilis vir*" assume per 7 anni come garzone Giorgio Rottoli di Calusco di 18 anni. Il giovane si impegna a seguirlo ovunque. Il contratto è sciolto tre anni dopo per disaccordi.
1517	Anno privo di documenti.
	*Lotto data e firma la *Susanna con i vecchi* ora agli Uffizi di Firenze
1518	Maggio, contratto di collaborazione tra i falegnami Giovanni Belli e Zanone Bossi (o Bosio).
1518	Luglio, Lotto accetta come allievo-garzone per 8 anni il quindicenne Marcantonio Cattaneo di Rivolta d'Adda che si impegna a seguirlo in Italia, in Francia, in Germania o ovunque il maestro decida di andare. Nel 1518 non abbiamo altri documenti di Lotto. Perdiamo poi ogni traccia del ragazzo.
1519	26 febbraio, Lorenzo Lotto è in casa Angelini a Bergamo.
1519-1520	Lotto dipinge la pala per l'oratorio della Trinita'.
1520	17 novembre, Lotto è nella casa di Valerio e G. pietro Da Ponte.
1521	24 maggio, "magistro Laurentio Loto quondam Tomaxij pictore" è nella casa di Domenico Tasso.
1521-1522	Lotto predispone disegni per un'ancona di rame dorato e argento per l'altare maggiore della chiesa di S. Maria. Predispone anche disegni per il coro ligneo.
1521	Lotto data e firma le pale per l'oratorio di S. Bernardino e per la cappella Angelini in S. Spirito.
1522	Lotto data e firma il polittico per la chiesa di S. Alessandro di Ponteranica.
	*ottobre, il Consorzio della Misericordia nomina il falegname Giovan Francesco Capoferri responsabile della realizzazione del coro ligneo di S. Maria Maggiore.

*Il Consorzio della Misericordia nomina il carpentiere Giovanni Belli aiuto del Capoferri per la carpenteria del coro di S. Maria Maggiore.

1523 Giugno, scioglimento del contratto di affitto tra Lotto e Nicolò Bonghi, e quietanza reciproca per il pagamento del canone e del quadro dello sposalizio di S. Caterina ora alla Carrara.

*Lotto parte per Trescore per affrescare l'oratorio di Battista e Maffeo Suardi.

*Dicembre, Lotto è a Jesi per il contratto per la pala di S. Lucia.

1523 Ottobre, gennaio 1524. Nicolino Cabrini, figlio del pittore Bartolomeo Cabrini è incaricato di fornire i disegni per gli intarsi del coro di S. Maria Maggiore. Muore nel gennaio seguente.

1524 Marzo-giugno, Lotto riceve l'incarico dei disegni per gli intarsi del coro di S. Maria.

1524 Lotto è a Trescore per decorare la cappella Suardi e ambienti della casa di Battista Suardi.

*Stima dei quadri dipinti da Lotto per Giovannino Cassotti.

1525 Marzo, Lotto è a Bergamo con Maffeo Suardi.

Aprile Lotto è a Jesi. Al ritorno affresca la cappella di S. Rocco nella parrocchiale di Trescore.

*Lotto affresca la cappella dei SS. Rocco e Sebastiano a Credaro e la cappella di S. Maria nella chiesa di S. Michele al pozzo bianco.

1525 Dicembre, dopo anni di assenza Lotto rientra Venezia.

Contributi scritti

GIOSUÈ BERBENNI

GIOVANNI SIMONE MAYR (1763-1845): "L'ARPA", "IL CLARINETTO", "IL SERPENTONE", "IL FAGOTTO". LA LORO IMITAZIONE NELL'ORGANO

Comunicazione scritta

Introduzione[1]

Giovanni Simone Mayr (1763-1845), bavarese di nascita e bergamasco di adozione, oltre che grande musicista e didatta, è attento scrittore di argomenti musicali. Nella rubrica *d) Storia Musicale*[2]. *1. Invenzioni musicali*, databile verso il 1820, egli scrive su: *(231) I. Stampa ed incisioni di caratteri musicali*[3]*; (232) II. L'Arpa*; *(233) III. Il Clarinetto; (234) IV. Il Serpentone*; *(235) V. Il Fagotto*; *(236) VI. L'Organo*. Quest'ultimo è da lui prediletto[4]. Oltre a questi, tratta degli strumenti derivati: *Arpa d'Eolo*, *Corno bassetto, Clarone-Clarinetto dolce, Corno inglese*, *Corno di Basso*, *Controfagotto*. Perché tali strumenti? All'epoca erano novità in forte diffusione sia nelle orchestre che nelle bande musicali.

---

[1] Questo saggio vuole essere un contributo alla diffusione e all'accettazione del nuovo titolo mariano *Regina della Musica e delle Arti.*

[2] È una raccolta di fogli rilegata in libro. Il titolo è: "Storia Musicale. Metodica Musicale". cc 70+18: *Mayr 1) Salone N 9 6 4. 2) Salone N 9 6 5*. Catalogo: manoscritti a schede. L'indice è il seguente: *Mayr Gian Simone I° / d) Storia musicale / 1) Invenzioni Musicali / (231) I. Stampa ed incisioni di caratteri musicali / (232) II L'arpa / (233) III Il clarinetto / (234) IV Il serpentone / (235)* V *Il fagotto / (235) VI L' organo / (235) VII L'organo a Montecassino / (235) VIII L'organo a Monza (235) / IX L'organo a San Pietro in Monaco.*

[3] G. Berbenni, *Stampa ed incisione dei caratteri musicali di Giovanni Simone Mayr (1763-1845). Analisi e trascrizione del manoscritto.* Atti dell'Ateneo lettere Scienze e Arti di Bergamo. Anni accademici 2016-2017. Bergamo, 2018, vol. LXXX (80), Tomo II, pp. 537-553. Id., *Stampa ed incisione dei caratteri musicali di Giovanni Simone Mayr (1763-1845). Analisi e trascrizione del manoscritto*, in "Arte Organaria Italiana. Fonti, documenti e studi"; a cura dell'Associazione Culturale "Giuseppe Serassi". Guastalla (RE), Anno X, 2018, pp. 67-86.

[4] G. Berbenni (a cura di), *Giovanni Simone Mayr (1763-1845)*, *Breve Istruzione pel modo di suonare il pedale cavata dalle fonti più autorevoli e corredata di ogni genere di Esercizi ed Esempi* corredata da *Esercizi per il maneggio meccanico ed intellettuale del Pedale. Dodici preludi per organo in stile "osservato"* con la premessa di *Tre manoscritti sull'organo.* In allegato CD con i sei manoscritti. A cura di Giosuè Berbenni con ampia introduzione storico e tecnica (pp.1-50). Trascrizioni musicali di Manuel Canale (pp. 51-106). Collana Testi e Musica I, direzione scientifica di Giosuè Berbenni e Paolo Giorgi. Associazione culturale "Giuseppe Serassi", Guastalla (Reggio Emilia), 2016, pp. 1-116. cm 22x34. Il manoscritto è in Biblioteca Civica Angelo Mai di Bergamo (ora BCAMBg,), Mayr Salone N 9.5.5/3. Gli esercizi con gli esempi musicali sono a Bergamo nella Biblioteca del Civico Istituto Musicale Gaetano Donizetti: *Esercizi per il maneggio meccanico ed intellettuale del Pedale,* n. 4155. *Dodici Preludi per organo in stile "osservato"* n.

L'organo imita tali strumenti con appositi registri, formati da file di canne ad ancia o ad anima. Il periodo cronologico di questa imitazione avviene nel secolo XVIII. Trattiamo il contributo a tale imitazione dato dai celebri organari Serassi, perché erano molto legati a Mayr sia professionalmente che culturalmente e perché sono da noi conosciuti molto bene[5].

La descrizione è erudita ed empatica

Mayr è un illustre maestro compositore, concertatore e didatta. L'informazione che egli fa degli strumenti, quali *Invenzioni musicali*, è di alto livello. A tal fine attinge le notizie da articoli apparsi sulla rivista *Allgemeine Musikalische Zeitung*[6], come afferma espressamente nella descrizione dell'Arpa d'Eolo[7]. Inoltre fa osservazioni erudite di letteratura scientifica e poetica di diverse lingue: italiano, latino, tedesco, francese, inglese. Per comprendere la levatura intellettuale del Nostro, diremmo enciclopedica, ricordiamo che ha collaborato in maniera determinante all'opera *Dizionario e Bibliografia della Musica* di Pietro Lichtental (1780-1853), edito nel 1826 e 1836[8], tanto da essere ringraziato nella prefazione:

> "… non tacendo il mio pregiatissimo amico l'erudito e celebre Maestro di Cappella, ora in Bergamo, Gio. Simone Mayr, il quale cordialmente m'assistette nell'impresa, e da cui trassi non poca suppellettile d'utilissime cognizioni"[9].

4156. Id., *Johann Simon Mayr (1763-1845), L'organo. Dall'organo ellenistico a quello medievale* Analisi e trascrizione del manoscritto. Traduzione dei documenti a cura di Matteo Brambilla. Collana d'Arte Organaria, vol. LI, Associazione Culturale "Giuseppe Serassi", 2017, pp. 1-148.

5 G. Berbenni, *I Serassi, celeberrimi costruttori d'organi. Le vicende umane, patrimoniali e professionali*. Collana d'Arte Organaria, I, Associazione Culturale "Giuseppe Serassi", Guastalla (Reggio Emilia), 2012, 4 voll., pp. 2209 + 32 tavole fuori testo, vol. III, capitolo *I rapporti con Giovanni Simone Mayr*, pp. 129-195:174-191. La segnatura del manoscritto è: Biblioteca Civica 'Angelo Mai' di Bergamo, Salone 9.7. Id., *I rapporti tra Giovanni Simone Mayr e i celebri organari Serassi. Sue considerazioni sull'organo italiano* in *Simon Mayr, der bayerische Komponist im europäischen Kontext*, Beiträge des musikwissenschaftlichen Symposiums in Ingolstadt von 21. bis 24. September 2006. *John Stewart Allit und Siegfried Hofmann in memoriam*, a cura di F. Hauk e I. Winkler. Ingolstadt (Germania) Sabato 23 Settembre 2006. Musikverlag Katzbichler. München, Salzburg 2016 (Mayr-Studien 8), pp. 269-354. Giuseppe II Serassi, *Sugli organi. Lettere. 1816*. Ristampa anastatica con Introduzione e Indici a cura di Giosuè Berbenni, Collana d'arte organaria – XVII, Associazione Culturale "Giuseppe Serassi", Guastalla (Reggio Emilia), 2013, pp. 1-112: I-XXII, 1-73, *1-*11.

6 È la prima rivista musicale europea, edita tra il 1797 e il 1848 dalla Breitkopf & Härtel. Pietro Lichtenthal, giornalista, è il corrispondente da Milano della *Allgemeine Musikalische Zeitung*.

7 P. 9: "Vedi sopra di ciò: L'arpa di Eolo – un sogno allegorico, del Sig. F: H: di Dalberg. Erfurt. 1801. e la Gazzetta musicale di Lipzia anno III.". Vedi oltre foglio 23°.

8 Pietro Lichtenthal, *Dizionario e Bibliografia della Musica del dottore Pietro Lichtenthal*, Voll. I-IV, Milano, presso Antonio Fontana, 1836.

9 *Ibid*., vol. I, p. V.

La descrizione di tali strumenti è fatta in modo empatico, cioè non solo con la partecipazione intellettiva ma emotiva. Essa avviene da più angolazioni:

- musicale; Mayr prende in considerazione tali strumenti e parla con competenza della loro efficacia sonora, perché li utilizza nello strumentale d'orchestra;
- tecnica; il maestro lascia poco spazio all'aspetto tecnico e si limita a descrivere gli elementi essenziali della struttura dello strumento al fine del suo utilizzo;
- scientifica; il Nostro fa riferimento a noti trattati musicali e ad opere riconosciute, con interesse alle idee francesi illuministe del *Journale Encyclopedique* del 1782;
- storica; Mayr ripercorre la storia della nascita ed evoluzione dello strumento; è questa la parte più estesa della trattazione;
- letteraria; il maestro aveva a riferimento la *Storia della letteratura italiana* di Girolamo Tiraboschi (1731-1794); nella descrizione del Fagotto (foglio 17) riporta le stesse parole dell'opera[10];
- sociale; il Nostro contestualizza la storia dello strumento in luoghi e circostanze ludiche e militari;
- didattica; l'esposizione di Mayr ha soprattutto funzione didattica, perché suo scopo è quello di incuriosire gli studenti, in modo che siano non solo esecutori ma conoscitori; alla fine della descrizione dà notizia dei metodi per l'apprendimento.

Il bel canto e lo strumentale

La *Gazzetta Musicale di Milano* del 16 ottobre 1842, nell'articolo *Storia moderna della musica. Rivoluzioni dell'orchestra*[11], evidenzia quali fossero le motivazioni culturali e stilistiche che hanno promosso la diffusione di nuovi strumenti orchestrali, in particolare ad ancia di cui quelli riportati da Mayr.

- Fintanto che c'era il bel canto – siamo nel periodo barocco tra il secolo XVII e la prima metà del secolo XVIII – il musicista sapeva fare cose straordinarie "con mezzi semplicissimi".

[10] La citazione è in Giambattista Ravilio ferrarese. Tratto da Girolamo Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana del cav. abate Girolamo Tiraboschi, Nuova edizione. Tomo VII. Parte III. Dall'anno MD fino all'anno MDC.* Firenze, Presso Molini Landi e C° MDCCCXII, pp. 1059-60. Tiraboschi (Bergamo, 18 dicembre 1731 – Modena, 9 giugno 1794) è stato un erudito e storico della letteratura italiana.

[11] N. 42. Domenica 16 ottobre 1842, p. 181.

"A quei tempi [sec. XVII] l'arte era nuova: le forme del canto erano tutt'altro che esauste: esse sole attraevano l'attenzione; (...) gli uomini di genio che fiorivano al principio del secolo XVIII, procuravano al pubblico veri diletti con mezzi semplicissimi;"

- L'espressione della parola, delle situazioni e dei sentimenti sono sempre più evidenti nell'opera musicale. Con l'aumentare del bisogno espressivo, si aumentò la sfera degli effetti strumentali.

"… più tardi l'espressione della parola, delle situazioni e dei sentimenti drammatici, divenne l'importante scopo degli artisti e degli amatori. (...) coll'aumentare il bisogno di estendere la sfera degli effetti musicali."

- L'invenzione del clarinetto, l'introduzione nell'orchestra del flauto traverso e il perfezionamento del corno da caccia, furono rilevanti del nuovo stile strumentale che si stava formando, anche se non venne del tutto avvertita dal pubblico.

"L'invenzione del clarinetto, nel 1690, fatta da Giovanni Cristoforo Denner, l'introduzione del flauto traverso nelle orchestre ed il perfezionamento del corno da caccia, fornirono ai compositori mezzi sufficienti onde produrre varietà nell'effetto dell'istromentazione, la cui importanza non fu a prima giunta riconosciuta, perché non se ne rilevava la necessità".

- L'accompagnamento del canto non era più ancillare, ma autonomo con "andamento proprio". L'aumentata capacità esecutiva degli strumentisti, poi, permetteva ai compositori di variare le linee melodiche di quei strumenti.

"... cominciava l'accompagnamento del canto a staccarsi dalla parte principale ed a prendere un andamento proprio. L'abilità degli istromentisti accrescendosi coll'aumentare il bisogno di estendere la sfera degli effetti musicali, permetteva ai compositori di variare le forme melodiche dell'istromentazione".

"Jomelli, Piccini e Gluck, ai quali deggionsi in tal genere attribuire molte felici innovazioni, ben più che non il gusto del pubblico, seguivano gli slanci del loro genio".

- In questa nuova espressione melodica della strumentazione orchestrale, il pubblico avvertiva più "disturbo" che "piacere", perché oscurava la "semplicità" del canto.

"È pur vero, il pubblico non era ancora educato a riconoscere l'influenza dell'istromentazione sull'effetto maggiore o minore della musica anzi si può affermare che questa, quasi più disturbo che piacere arrecavagli".

"Il solo canto attraeva la sua attenzione, e gli era di disgusto tutto quanto poteva indurgli la minima distrazione".

"… poi vennero i tanti rimproveri scagliati contro compositori accusati di sagrificar troppo la semplicità del canto a colorito più o meno carico dell'istromentazione".

- Ma la genialità italiana fece una compiuta rivoluzione sia del sistema armonico che di quello strumentale. Protagonista e genio di questa è Gioacchino Rossini (1792-1868) che riuscì a dilettare "con tanto chiasso" un popolo compassato come l'italiano, nemico di ogni accompagnamento rumoroso.

"… Ma all'Italia era riserbato l'onore di operare una compiuta rivoluzione, sia nel sistema armonico, sia nell'istromentale. Il nostro secolo [XIX] ne fu testimonio, e il nome di Rossini è qui proferito da ogni lettore. (…) egli stesso, trasportato dal suo genio protrasse a sommo grado l'effetto istromentale".

"… e nulla meglio testifica la grandezza del suo genio, quanto l'aver egli saputo dilettare con tanto chiasso un popolo come l'Italiano così per lo innanzi nemico di ogni sorta di accompagnamento troppo strepitoso".

La musica d'organo rispecchia quella del momento storico. L'organista si formava su quelle musiche. Pertanto anche nell'organo si richiedevano nuovi registri sonori che imitassero gli strumenti d'orchestra. Le nuove esigenze strumentali, sono realizzate da organari geniali, come i Serassi, con l'imitazione dei citati strumenti attraverso registri dello stesso nome, facendo riferimento a molti stimoli di cui trattiamo oltre.

Gli strumenti analizzati

La descrizione degli strumenti musicali di Mayr non va oltre i primi cenni del secolo XIX. Al fine di comprendere meglio il manoscritto, riportiamo alcune parti delle descrizioni del *Dizionario della Musica* del 1826[12], a cui anche Mayr ha partecipato alla redazione, come abbiamo visto sopra.

Arpa

È uno strumento cordofono a pizzico. Con il termine arpa intendiamo l'arpa da concerto a pedali. Ha un'origine antichissima. Ricomparve in Europa, durante il IV secolo, presso le popolazioni nordiche (in

[12] Lichtenthal, *Dizionario e Bibliografia*, cit.

particolare irlandesi ed anglosassoni) e da lì si diffuse nel resto del continente. A partire dall'inizio del XVII secolo fu utilizzata per la realizzazione del basso continuo, in particolare nell'accompagnamento del canto. Proprio in questo secolo furono effettuati vari tentativi per estendere le possibilità esecutive. Nel 1720, il costruttore bavarese Georg Hochbrucker (circa 1670-1763) inserì i pedali, prima quattro e poi sette, azionanti una serie di leve collegate ai piroli delle corde con cui, alla pressione del pedale, corrispondeva una maggiore tensione della corda, equivalente al rialzo di un semitono. Seguirono altre modifiche tecniche: nel 1760, due liutai parigini, i Cousineau George e Jaques George (1760-1836) (padre e figlio), perfezionarono il meccanismo dei pedali; nel 1786 il francese Sébastien Érard (1752-1831) realizza l'arpa a sistema unico. Nel 1811 questi brevettò a Londra l'arpa a doppio movimento, che consentì l'esecuzione in tutte le tonalità grazie alla possibilità di innalzare la corda di due semitoni. Questa tecnologia è tuttora in uso[13].

Arpa d'Eolo. È un tipo di arpa molto particolare, in quanto le corde non vengono fatte vibrare dall'uomo ma dal vento (Eolo, il dio dei venti). Le melodie prodotte sono sempre diverse e casuali. Risale al XVII secolo. La sua diffusione è in Inghilterra, Germania e nella regione francese dell'Alsazia. Nel secolo XIX è considerato il più romantico tra gli strumenti musicali e divenne il simbolo dell'estetica romantica dei paesi anglo-sassoni.

Clarinetto

È uno strumento aerofono ad ancia semplice battente. Il suo predecessore è il francese *chalumeau*, costituito da un tubo cilindrico di canna alla cui parte superiore c'era un'incisione fatta per ricavare l'ancia. Attorno al 1690, venne modificato da parte di Johann Christoph Denner (1655-1707), artigiano di Norimberga. Il termine clarinetto appare per la prima volta nel 1732 nel *Musicalisches Lexicon* di Johann Gottfried Walther (1684-1748) in cui è scritto: *sentito a distanza, esso suona piuttosto come una tromba*. Lo sviluppo continua nel 1740 quando Jacob Denner (1681-1735), figlio di Johann Christian, aggiunse una lunga chiave aperta per realizzare il Si_3 (prima impossibile). Un successivo passo importante è stato fatto da Ivan Müller (1786-1854), che costruì un clarinetto dalle caratteristiche rivoluzionarie: aveva tredici chiavi con un nuovo tipo di cuscinetti e con i fori cigliati così da poter suonare in tutte le tonalità. Successive modifiche sono state apportate da Hyacinthe Eléonore Klosé (1808-1880), che si basò sulle le chiavi ad anello fatte al flauto da Theobald Boehm (1794-1881). Klosé adottò gli anelli sul clarinetto, adottò i fori cigliati di Müller e aggiunse nuove chiavi per un totale di diciassette. Tale strumento dava la possibilità di suonare in tutte le tonalità.

[13] Wikipedia. Consultato 2018 agosto.

Corno bassetto. È uno strumento aerofono ad ancia semplice che appartiene alla famiglia dei clarinetti. È diffuso in area germanico austriaca tra Settecento e metà Ottocento. È di taglia più grave rispetto al clarinetto. La particolare forma del corno di bassetto è dovuta alla sua notevole lunghezza, con cui può produrre suoni molto più bassi del clarinetto: un timbro apprezzato nelle bande militari della Germania nel primo Ottocento. Poiché sarebbe stato impossibile impugnarlo, lo strumento è piegato a gomito. Così il *Dizionario della Musica* del 1826[14]: "Si crede che questo strumento, il quale alla dolcezza de' suoni di mezzo unisce qualche cosa di serio e di cupo, sia stato inventato nel 1770 a Passavia in Baviera. Vero è che il Signor Lotz a Presburgo ha contribuito molto alla sua perfezione nell'anno 1782. Il Corno bassetto, è, propriamente detto, un Clarinetto aggrandito, e gli somiglia, ad onta della differente forma, non solo riguardo alle parti costitutive e al suono, ma anche rispetto all'intonazione, all'imboccatura, al maneggio, di modo che ogni sonatore di Clarinetto può sonarlo senza difficoltà".

Clarinetto dolce o Clarone. È uno strumento aerofono ad ancia semplice. Appartiene alla famiglia dei clarinetti. Questo strumento è tagliato in Si bemolle, un'ottava sotto il clarinetto soprano, ma esistono anche modelli in La. È stato inventato nel secolo XVIII. Così il *Dizionario della Musica* del 1826[15]: "Clarinetto un po' più grande de' soliti. Alcuni danno anche questi nomi al *Corno bassetto*".

Corno inglese. È uno strumento musicale aerofono ad ancia doppia e a canna conica. Si tratta in effetti di un oboe contralto, la cui estensione è una quinta giusta sotto quella dell'oboe. È stato inventato verso il 1720 nella Slesia (Germania). È ad ancia doppia e a canna conica. Una teoria è che il suo nome derivi dall'espressione francese *corne d'angle* o *cor anglé*, quindi "angolato", per l'angolo che presentava al centro della canna, successivamente tradotta erroneamente "inglese". Si diffuse nella prima metà del XVIIII secolo come modificazione dell'oboe da caccia. Così il *Dizionario della Musica* del 1826[16]: "Il Corno inglese inventato dal bergamasco Giuseppe Ferlendis [1755-1810], è solo in uso da 50 anni nell'orchestra. Desso ha la forma dell'Oboe in proporzioni più forti, ed è un po' curvo; il suo Padiglione termina a guisa di palla, invece di essere dilatato come quello dell'Oboe. Ha la medesima Scala di questo ultimo strumento, la quale però si suona una Quinta più bassa, di modo che i pezzi di musica in *fa*, si scrivono pel Corno inglese in *do*, quelli in *Elafa*, in *Befa* ecc.".

[14] *Ibidem*.
[15] *Ibidem*.
[16] *Ibidem*.

Serpentone

Anche chiamato *serpente*, nasce nel XVI secolo, probabilmente in Francia, come strumento derivato dal basso della famiglia dei cornetti, con lo scopo di sostenere il suono del coro in chiesa, in particolare nel canto gregoriano. Esso è costituito da un bocchino seguito da un "tubo" forato dalla forma serpentina. In genere l'estensione va da due ottave sotto il Do centrale ed arriva ad un'ottava sopra di esso. La curvatura a serpente permetteva al suonatore seduto di sostenere lo strumento tra le ginocchia e di raggiungere agevolmente i sei fori per le dita. Il volume di suono è sorprendentemente potente. Così il *Dizionario della Musica* del 1826[17]: "Questo noto strumento da fiato in forma di serpente, non fa solo colla sua grave ed assai energica voce le veci di Contrabbasso in un coro di strumenti da fiato, e rinforza anche tutto (persino la Tromba) co' suoi suoni acuti, ma ravviva un'orchestra intera. Difatti Marin Mersenne (1588-1648) ci assicura, che tale strumento sonato da un ragazzo, basta a sostenere le voci di venti robusti monaci. (…) Il Serpentone, inventato nel 1590 dal canonico Edm. Guillaume a Auxerre, è un Cornetto ripiegato per renderlo meno lungo, e perché le dita possano facilmente cogliere i buchi, i quali ne regolano l'intonazione, che si fa col mezzo d'un *bocchino*. (…) I Serpentoni usuali sono di legno. Il Sig. Gresner a Dresda ne ha fabbricato vari d'ottone".

Corno di basso. Così il *Dizionario della Musica* del 1826[18]: "Strumento d'ottone, di cui si crede inventore l'inglese Frichot, che non è altro che un Serpentone, avendo la figura di un Fagotto. Esso ha sei buchi, due de' quali sono muniti di chiavi per il piccolo dito e per il pollice. Nella Germania se ne sono fatti di legno d'ebano e di mogano, che hanno un suono più chiaro e uguale".

Fagotto

È uno strumento a fiato ad ancia doppia, cioè una sopra l'altra. Il nome *fagotto* deriva dalla forma che esso aveva in origine, simile a quella di un mantice a soffietto che immetteva l'aria in due tubi affiancati. Le sue origini sono da riferire alla dulciana, strumento rinascimentale costruito in taglie dal soprano al basso. Il fagotto è l'unico strumento dei legni ad avere configurazioni di strumento baritono. Il suo timbro è pieno e scuro. Così il *Dizionario della Musica* del 1826[19]: "Il Fagotto fu inventato dal canonico Afranio di Pavia nel 1539, e consiste in un tubo di legno d'acero, lungo otto piedi e composto di due tubi uniti, acciò possa tenerlo comodamente e tasteggiarvi i buchi con ambe le mani (…) Abbenché il carattere della voce di

[17] *Ibidem*.
[18] *Ibidem*.
[19] *Ibidem*.

Fagotto in sé tenero e melanconico, ciò non ostante i suoi accenti pieni di vigore e di sentimento servono ad esprimere non meno le grandi passioni che i tratti piacevoli e faceti. Essi invitano inoltre al raccoglimento ed ispirano una dolce pietà negli accompagnamenti de' canti religiosi". È uno strumento fondamentale in orchestra sia come basso che come solista.

CONTROFAGOTTO. È uno strumento musicale aerofono ad ancia doppia che rappresenta la tessitura contrabbassa del fagotto. L'origine è a Berlino nel XVII secolo.

IL MANOSCRITTO

La materia scrittoria è ad inchiostro. Le dimensioni (altezza per base) sono mm. 350x230. La pagina è divisa in due parti verticali: la parte sinistra è scritta, quella di destra è bianca, talvolta con annotazioni. Due sono le versioni: la prima di 7 fogli (dal 7 al 13) per 14 pagine: 6 per l'Arpa, 3 per il Fagotto, 3 per il Clarinetto e 2 per il Serpentone; la seconda di 9 fogli (dal 20 al 28) per 17 pagine: 7 per l'Arpa, 3 per il Clarinetto, 3 per il Serpentone, 4 per il Fagotto.

Abbiamo preso in considerazione la seconda versione, perché rielaborata sulla prima. La maggior estensione della seconda è dovuta all'ortografia e all'inserimento nel testo degli appunti che nella prima versione sono collocati nella colonna di destra.

Le differenze tra le due versioni sono minime e consistono per lo più nella punteggiatura, nei sinonimi, in spostamenti di frasi e di note al testo. Quando le frasi della prima versione non sono riportate nella seconda, nella trascrizione vengono specificatamente segnate.

La scrittura si presenta molto lineare, con una sintassi corretta e un italiano elegante; il fraseggiare è scorrevole; la trascrizione segue in maniera fedele il testo e la punteggiatura dell'autore; in particolare abbiamo: messo in carattere corsivo le parole e le citazioni sottolineate da Mayr; sciolto i termini con il tratteggio-simbolo sopra la consonante, a forma di ∞, indicante la doppia consonante; uniformato gli accenti di alcuni termini (*piu* in *più* e *gia* in *già*), alcuni apostrofi degli articoli indeterminativi e le concordanze, in quanto era nell'intenzione dell'autore tedesco procedere con una corretta sintassi dell'italiano.

2^ versione
232, [f. 20a] **L'Arpa.**
2)

Quest'istromento, noto già agli Egizj, come ci dimostra il bel disegno dell'*Arpa Tebana*, e di cui parlano tanto le sacre carte, il prediletto stromento del Regio Salmista, da cui prese il suo nome (*Arpa davidica)* – istrumento su di cui cantò Ossiano le imprese degli Eroi, e gli *Trovadori,* gli amori de'

Cavalieri – imitato da tutte le nazioni, pervenne fino a noi, ma restò, ad onta della maggior estensione, e delle aggiunte chiavette (*crochets*) per mezzo di cui si passava (stentatamente però) da un tuono ad altri suoi collaterali, sempre in uno stato d'imperfezione.

Finalmente nel principio del secolo passato ricevette l'*Arpa* un notabile miglioramento per mezzo dell'invenzione de' *pedali*.

Nelle *Miscell: Physico – medic – mathem. di Büthner 1730.* dicesi, che *Giovanni Paolo Vetter* virtuoso di Arpa nato nel distretto di Anspach in Germania, fosse l'*inventore d'un Arpa rara e particolare, di cui la simile //* [f. 20b] *non era mai stata fabbricata*; e secondo la descrizione era essa fornita di *10 pedali*, per mezzo di cui in un tratto si mutavano tutti i *c* in *c#* e tutti i *d* i *d#* ecc. ecc.. E di più raccontasi, ch'egli vi avea aggiunto un registro e di sopra e di sotto, per mezzo di cui, nel medesimo istante del suonare, poteasi mutare il suono proprio dell'*Arpa* in quello di Liuto. Ma quest'invenzione era di già nota nel 1720. Cioè: 10. anni prima, e devesi ad un suonatore di *Arpa*, nominato *Hochbrucher* nativo di *Donauwörht* in Baviera.

In seguito un certo *Consineau* di Parigi presentò nel 1782. all'accademia reale delle scienze una sua invenzione per perfezionare l'*Arpa*, consistente in un pedale, di cui si servì per ottenere il piano e forte. Nel *Journale Encyclopedique* di quell'anno trovasi inserito il parere degli accademici deputati all'esame di quell'invenzione.

G: B: *Krumpkolz* eccellente suonatore e maestro d'*Arpa* nato in Boemia inventò poscia nel 1787. in compagnia del rinomato fabbricatore di tali stromenti il *Nadermann* di Parigi un *Pedale doppio*, di cui l'accademia reale delle scienze fece // [f. 21a] onorevole menzione. L'uno di que' pedali aprendo gradatamente alcune chiavi è destinato per effettuare con tale mezzo un crescendo *dal piano sino al fortissimo* – e l'altro, coprendo le corde più grosse con della pelle, e le più sottili con della seta, serve per impedire le oscillazioni delle corde, e quindi per ritornare con tutte le modificazioni dal *fortissimo sino al pianissimo*.

I fratelli *Erard* di Parigi, hanno poi reso quest'istromento ancora più perfetto fabbricandolo a norma di una particolare loro idea d'un lavoro sì finito, si magnifico e si ripieno di gusto, chi anche il vedersi solo una di quelle elegantissime arpe nelle mani d'una bella è proprio un piacere. Il prezzo n'è perciò quasi esorbitante, ammontando da *60*. sino à *cento* e *più Luigi d'oro*.

Meyer e Bachofen scrissero de' metodi *d'Arpa* assai commendevoli.

Da trent'anni incirca poi è stato riprodotto uno strumento, il quale porta il nome di // [f. 21b]

Arpa d'Eolo.

Pretendesi questi inventato in quel tempo a Parigi. Ma ne trovasi di già una descrizione non solo nel *Castle of Indolence* di *Komson* – anzi *Atanasio Kircher* nato del 1602. parla nella sua *Phonurgia* stampata del *1683*. a *Kempten*, di un simile stromento. e ne da' anch'esso la descrizione.

Il suo nome n'indica la sua destinazione, poiché la sola colonna d'aria si è quella, che scuote le sue corde, e le fa risuonare.

Non facendosene uso in Italia, e potendo quest'*Arpa*, servire ad un ornamento dilettevole particolarmente nelle ville di campagna, e per li giardini inglesi, la descrizione di essa non sarà forse qui fuor di luogo.

Il modo di costruire un tale istrumento, è il seguente:

Si fabbrica una cassetta lunga e stretta, di tavole d'abete, alta incirca *3 piedi* e larga *6.* pollici, con un piano di risonanza al di sotto. Su di questo piano estendonsi sopra due ponticelli – i quali nelle due // [f. 22a] estremità strette sono posti l'uno dirimpetto all'altro – otto o più corde, tutte accordate all'unisono, di maniera però che non siano troppo tese.

La parte inferiore dell'istromento resta aperta, o del tutto, o quando è chiusa, conviene che si possa aprirne uno de' lati più larghi, per dirigervi in questa guisa sulle corde una sottile ma larga colonna d'aria. Affine di dare transito all'aria si può alzare il fondo superiore in guisa d'un coperchio di scrittojo, che deve avere in oltre due ale ne' due lati, parte per poter restringere l'aria nel momento di aprirlo – parte per tenere fermo il coperchio in quel grado di apertura, che vuolsi dargli.

Questa disposizione è fatta secondo la norma, che dà *Jones* ne' suoi *Physiological disquisitions or discourses or the natural Philosophy of the Elements*, da cui è tratta la descrizione *nel libro Tascabile di Gottinga per l'anno 1792*, e nel foglio *settimanale di musica di Berlino N:° V. pag: 38.* del medesimo anno.

Ma la spezie ora descritta, in cui l'*Arpa d'Eolo* non ha che un fondo – e propriamente un fondo, che forma il piano di risuonanza – è la più semplice e produce nulladimento, come più volte fu esperimentato, lo stesso effetto. // [f. 22b]

Lo strumento viene esposto all'aria in una finestra mezz'aperta; ma tra il telajo della finestra e dell'*Arpa* dev'essere uno spazio di due o tre pollici; affine di lasciarvi libero corso all'aria. Conviene aprire la porta della stanza, od anche una finestra di rimpetto, perché altrimenti non risuona lo strumento, od almeno assai debolmente. Appena che si leva l'aria, risuonano tutti i tuoni più profondi, prima all'unisono, e crescendo la massa dell'aria, se ne sviluppa una moltiplicità di deliziose melodie, le quali superano ogni immaginazione, e di cui è più che difficile di descrivere l'impressione che producono. A poco a poco sentonsi a montare e discendere tutti i tuoni della scala naturale secondo la loro progressione aritmetica 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. ed a formarne nel medesimo tempo gli accordi armonici.

Egli è necessario di accordare le corde all'unisono, perché altrimenti – facendo ogni corda oltre il suo tuono fondamentale risuonare anche i tuoni armonici, ossia le sue parti *aliquote* sino nelle proporzioni cromatiche ed enarmoniche – ne nascerebbe un miscuglio si duro e spiacevole // [f. 23 a] che offenderebbe anche le orecchie le più rozze. L'estensione de' suoni apprezzabili è considerevole, poiché comprende tutta la scala d'una corda del suo tuono fondamentale *1* sino a *64*, cioè: sei ottave.

Un certo *Bindernagel* in *Gotha* fabbrica queste sorte di *Arpe d'Eolo*; le *ordinarie* al prezzo di due scudi di Francia, e quelle di legno più scelto al prezzo d'un *Luigi d'oro*.

Benché codeste arpe non sono state finora usate che nelle camere, si potrebbero però adoperarle ne' giardini – ne' boschetti – e nelle alture ov'è una forte colonna d'aria, e ove risuonerebbero più presto e con maggiore forza; e così anche ne'casini di campagna, e dirigendovi per mezzo de' tubi l'aria appositamente dovrebbero esse – particolarmente unendo diverse arpe di varia grandezza e montando le più grandi con corde di *basso*, accordando le altre all'unissono ed all'ottava – produrre l'effetto il più sorprendente ed il più delizioso.

Vedi *L'arpa d' Eolo – un sogno allegorico,* del Sig. F: H: di *Dalberg.* Erfurt. 1801 e la *Gazzetta musicale di Lipzia. Anno III.*

233, [f. 23b]

Il Clarinetto.
3)

Quest'istromento tanto in uso al giorno d'oggi, ed il quale sia per la sua dolcezza naturale, o per la maggior facilità di maneggio ha costretto la pastorale Oboe di cedergli il posto quasi dappertutto – è d'invenzione moderna.

Giovanni Cristoforo Denner di Norimberga fu quegli, che arricchì il regno musicale di questo gradito stromento, di cui un entusiastico amatore dice nel suo enfatico linguaggio, che "il suo suono è l'espansione d'un cuore sensibile, che trabocca di sentimento, e sembra di fare una dichiarazione d'amore a tutto il genere umano"[20].

Antonio Stadler il maggior nativo di Vienna l'ha poscia perfezionato nel 1790; avendone aumentata l'estensione di *tre tuoni* ne' bassi.

Quindi si è, che i *Clarinetti* di quella fabbrica, ed anche di altri fabbricatori di Vienna siano stati sparsi per // [f. 24a] tutta l'Europa. I migliori ne sembrano ora di sortire dalle fabbriche di Francia e di Dresda.

Abbiamo alcuni metodi per questo istrumento, scritti da *Vanderhagen – Woldemar* ecc. ma li migliori sono quelli di *Lefebre* e di *Backosen*.

Quest'ultimo scrisse pure un metodo di

Corno bassetto.

Figlio del Clarinetto, collo stesso bocchino, ma di diversa struttura, il quale nell'estensione supera tutti gli strumenti da fiato, ed ha molta forza nei bassi.

[20] Schubart, Idee per una estetica musicale. Vienna presso Degan: 1806.

Non è noto il nome dell'inventore di quest'istromento, ma gli è opinione comune che fosse stato inventato a Passavia in Baviera, nella prima metà del secolo passato.

Teodoro Lotz fabbricatore d'istromenti a Presburgo in Ungheria nel 1782. gli diede gli diede poscia la forma ed il grado di perfezione, a cui è ridotto al giorno d'oggi, mentre li Sig.ri *Vincenzo Springer* – e *David*, eccellenti suonatori del *Corno bassetto* per li moltiplici loro viaggi, in cui fecero ammirare la di loro maestria nel suonarlo, contribuirono assaissimo a divulgarlo. [f. 24b]

Un'altra specie di *Clarinetto* detto *Clarone*[21] ossia *Clarinetto dolce* perché il suo suono essendo di fatti un po' più velato del *Clarinetto ordinario*, ed anche più dolce, comincia ora ad introdursi in Italia, benché siano di già passati più di *60* anni, che fu inventato a *Ingolstadt in Baviera*; e diede poi occasione all'invenzione del *Corno-inglese*, il quale gli assomiglia assaiissimo.

Il tuono in cui vengono fabbricati i *Clarinetti dolci*, si è *g sol re ut*, con un pezzo di mezzo in *a la fa*; ed il maneggio né lo stesso stessissimo del *Clarinetto* ordinario. [1^ versione: Ne trovansi de' fabbricati a *Torino*.]

234, [f. 25a]

Il Serpentone.
4)

Communemente ascrivesi l'invenzione di quest'istromento a *Edmondo Guillaume* Canonico d'Auxerre, il quale nel 1590. pensò di dare al cornetto (*Zinko)*[22] la forma d'un Serpente. [1^ versione: ed ecco l'origine del *Serpentone*.]

Ma *Cuspiniano* nel suo *Diario*, in cui descrive le feste date all'occasione del congresso di Massimiliano I [d'Asburgo 1459-1519] Imperatore, con i Re *Udislao* di Ungheria [Luigi II 1506-1526], *Ludovico* di Boemia [1516-1526] e Sigismondo di Polonia [1467-1548], il quale ebbe luogo li. 16 Luglio. 1515. parla già di un istromento inventato da un *Monaco*, "il quale avea de' fori scavati in un legno alquanto largo, in forma d'un serpente, che diede un suono molto forte"[23]. Egli sembra quindi, che l'invenzione di Guillaume si possa piuttosto chiamare un amalioramento del medesimo istru-

[21] Non devesi però confondere con il Clarone di cui parla il Bonanni (descriz: degli strom: armon:) poiché quello era una spezie di oboe.

[22] [In Germania era chiamato Zink. Nota del revisore].

[23] Sub eo (Cæsare) itaque nova instrumenta musices excogitata atque inurenta sunt, quæ vetustas non habuit, seculum nostrum non vidit, sicut patet…et in illo mirabiliori, quod nuper monachus excogitavit, quod fistulas nullas habet, sed quosdam concavitates in latum lignum excitas, in modum serpentum ambulantes, quod sonorum admodum edit concentum. [Questo pensiero manca nella 1^ versione] [Sotto di lui (Cesare) [l'Imperatore Massimiliano I] sono stati inventati nuovi e particolari strumenti musicali, senza riferimenti di altri strumenti antichi, e che il nostro secolo non conobbe ancora, come è chiaro che sia … e in quello strumento straordinario, che recentemente un monaco inventò, che non ha canne, ma un po' di fori scavati nel legno a lato, simile ad un serpente in movimento, esce un suono molto forte N.d.r.].

mento, di cui viene fatta menzione dal suddetto autore [1^ versione: non fosse che un perfezionamento dell'anteriore]. // [f. 25b]

Il P. *Marsenne* nella sua *Harmonie universelle* stampata nel 1636. parla di quest'istromento come notissimo in tutta la Francia ed in uso comune per accompagnare e sostenere il canto fermo nelle chiese in vece dell'organo, mentre era ancor ignoto in altri paesi.

Ma avviene talora, che in un paese coltivasi uno strumento più che non in quello steso, ove fu inventato, come per avventura successe del Pianoforte, come vedremo più sotto.

Al giorno d'oggi si è introdotto nelle bande militari, ove serve per rinforzare i fagotti, essendo i suoi suoni profondi estremamente forti e vigorosi, e perciò atti a rendere i bassi più decisi e marcati.

Un certo *Regibò* già professore alla Cappella di S: Pietro in Lilla [Francia] inventò poi una spezie di *Serpentone*, la di cui voce assomiglia alquanto al fagotto. Egli è fatto in modo da poter essere diviso in tre pezzi, ed è di maggiore forza de' comuni.

La materia di cui fabbricasi ordinariamente quest'istromento è legno duro della // [f. 26a] grossezza d'una linea, coperto di cuojo.

Il Sig. *Neidhardt* di Nordhausen in Germania è riuscito di fabbricarlo di stagno d'Inghliterra, aggiungendo un altro foro a' soliti, con una chiave di più al di sotto del terzo buco, per cui si ottiene maggior facilità nel maneggio, non che una più giusta intuonazione.

Un'altra spezie di *Serpentone* venne inventato pochi anni sono da un certo *Trichot*, e fabbricato da G. *Aflor* in Londra, il quale chiamasi

Corno di Basso.

Nella figura e nel maneggio s'avvicina al fagotto, ma è del tutto di ottone; ha *nove* fori, di cui due per produrre i *f#* ed il *c#*, e vengono coperti colle chiavi ed uno con il pollice della mano sinistra. Non si distingue per altro dal *Serpentone* né per l'estensione, né per la qualità del suono, né per l'applicatura, avendo in oltre un bocchino simile a quello del *Serpentone*. I suoni ne' bassi ne sono un po' più deboli, ma negli acuti superano quei del *Serpentone*, assomigliando quasi a que' d'un flauto.

Nel *1780*. venne stampato a Parigi un *nouvelle Methode de plein chant et de Serpent par Ms: Imbert Sens*.

235, [f. 26b]

Il Fagotto.
5)

In un Poemetto del Sig.r *Gio.e Battista Dall'Oglio*, intitolato la *Musica*, e stampato del 1794. p. 52 ove canta

[…] là il fagotto
Dalle mani d'*Afranio* acquista voci
di musical concento […]

Trovasi citata in una nota l'opera del *Conte Teseo Ambrogio Albonesio Pavese* intitolata: *Introductio in chaldaicam linguam, Syriacam atque Armenicam* impressa *in Pavia del 1539.* in cui vi è descritto lo stromento detto *Fagotto*, e di cui nominasi *per inventore o veramente* perfezionatore *Afranio* suo zio paterno, Canonico in Ferrara, ove era assai accetto a' Principi Estensi, e di cui riferisce *Sbugo* ne' suoi *Banchetti*, *pag. 21*, che il "*Reverendo M. Afranio sonò il suo fagotto alla quinta portata della cena cheil duca di Ferrara diede in Mantova ai Segretarii dell'Imperatore la sera del 21 Novembre 1532*.

Consistette l'amelioramento da esso *Afranio Albonesio* fatto intorno al *Fagotto*, il quale fu fabbricato dapprima // [f. 27a] in Ungheria, ma così imperfetto, che non rendeva che dodici [1^ versione: tredici] suoni, e prestissimo si scordava, nell'averlo egli per mezzo di *Giambattista Ravilio* ferrarese corredato di due linguette, uno[a] d'argento e l'altra di bronzo, e nell'aver aggiunto altri fori ai dodici, che prima vi erano.

Egli è però certo, che questo stromneto d'un suono si molle e seducente, il quale sembrava essere stato inventato per servire di base all'Oboe (di cui infatti teneva da principio la figura, e si chiamava perciò *Mezzo fagotto.* Vedi *Bonanni descrizione degli strom. armon: p.: 83*) prima di giungere ad essere uno de' più perfetti ed aggradevoli stromenti di fiato, ugualmente interessante e per l'accompagnamento e per essere suonato a solo abbia dovuto passare per molti gradi successivi di sviluppamento e di ameliorazioni.

Un certo *Giò Guglielmo Hesse* ha tentato di tirare dal *Fagotto* un suono particolare, cangiandone le chiavi [1^ versione: la chiave], ed applicandovi invece dell'ancia solita, un bocchino di clarinetto; ma non se n'hanno ulteriori notizie della riuscita di questo tentativo.

Nelle campagne del Maresciallo di *Luxemburgo* pretendesi che [1^ versione: si vide] il *fagotto* sia stato per la prima volta adoperato nelle bande militari; e di fatti egli accompagna // [f. 27b] la musica guerriera con dignità, e serve mirabilmente a sostenere gli altri stromenti da fiato.

Il celebre compositore *Händel* fece nel 1725: fabbricare a Londra, da *Giò Federico Lampe*, un *fagotto* di 16 piedi, che venne dappoi chiamato *Contrafagotto*…ma esso non venne adoperato se non che nella famosa funzione fatta del 1784 in memoria dello stesso H ndel. Fu egli un certo *Aschleg*, che lo suonò in quell'incontro. [Tale pensiero non è riportato nella 1^ versione][24] // [f. 28a]

[24] La Nazione Inglese festeggiò in quell'anno il giubileo di *Händel*, che può dirsi il *suo* compositore, perché da essa idolatrato, ed innalzato al di sopra di tutti li compositori musicali del mondo, facendo eseguire per quattro [giorni] seguenti le sue opere di chiesa nell'abbazia di Westmünster [Westminster], ov'egli ebbe l'onore di essere sepolto in mezzo a que' Re, e quelle di Camera e di Teatro nel Pantheon. L'orchestra era composta di *500.* persone, e fu diretta da *Cramer*; e ciascun professore ricevette una medaglia coll'effigie d *Händel* coll'iscrizione, *Comm:*

Gli Inglesi vantano di molto quest'istromento, e perciò l'immortale *Haydn* se n'è servito per la sua celeberrima opera la *Creazione*, composta per quella nazione.

Abbiamo un metodo di *Fagotto* adottato dall'Imp. Conservatorio di Musica di Parigi del Sig. *Ozy*, che merita ogni encomio.

Note biografiche degli autori e bibliografiche delle opere citate nel manoscritto

Albonesi, Afranio, (circa 1460-1467). Nato ad Albonese (Lomellina nel pavese) ancor giovinetto si trasferì alla corte di Ferrara e in questa città divenne in seguito canonico della cattedrale. Appassionato di musica, raccoglitore di strumenti musicali e dotato di talento inventivo, ideò un particolare strumento ch'egli chiamò *phagotus* o *fagoto*. Il nipote Teseo Ambrogio degli Albonesi, nella sua *Introductio in Chaldaicam linguam* (Pavia 1539) fornisce la storia ed una lunga descrizione dello strumento. Il *phagotus* va considerato come un tipo perfezionato di zampogna; è probabile che il Nostro si sia ispirato ad un tipo di cornamusa veduto in Serbia[25].

Albonesi, Teseo Ambrogio, degli (1469-dopo 1540). Pavese, antesignano dello studio delle lingue orientali nella prima metà del sec. XVI. Il libro dell'Albonesi porta il lungo titolo *Introductio in Chaldaicam linguam*, *Syriacam atque Armenicam et decem alias linguas characterum differentium Alphabeta circiter quadraginta et eorundem invicem conformatio. Mystica et cabalistica quamplurima scitu digna. Et descriptio ac simulachrum Phagoti Afranii. Theseo Ambrosio ex Comitibus Albonesii I.V. Doct. Papien. Canonico Regulari Lateranensi ac Sanai Petri in Coelo Aureo Papiae Praeposito*, *Authore,* MDXXXIX, A f. 213 v. "Excudebat Papiae loan. Maria Simoneta Cremonensis... Kal. Martil"[26].

Backofen, Heinrich (1768-1839). Clarinettista tedesco. Nel 1803 esce la *Guida al Clarinetto* a 5 chiavi destinato a perdere importanza quando venne introdotto il clarinetto col sistema Muller[27].

Bonanni, Filippo (1638-1725). Bibliotecario e bibliografo, fu capo bibliotecario presso il Collegio Romano nel 1676. Fu anche archivista capo e catalogatore del Museo Kircherianum di Roma. *Descrizione degl'istromenti*

Georg: Frid: Händel: e sul rovescio di cui erano figurati de' trofei musicali contornati da una corona di quercia coll'iscrizione *sub ausp: Georg III*. Vedi *Notizie della festa in memoria di Händel del D.rBurney 1784*. Da quel tempo in poi codesta festa è sempre stata rinnovata da anno in anno e con sempre crescente numero di esecutori, che non di rado sorpassa i mille.

[25] www.treccani.it/enciclopedia/teseo-ambrogio-degli-albonesi_(Dizionario-Biografico). Consultato 2018 luglio.

[26] *Ibidem.*

[27] In Gianluca Campagnolo, *Il clarinetto: pedagogia, metodologia e didattica,* Nuovi pensieri. Libreriauniversitaria.it edizioni, Padova, 2016, pp. 1-200:46.

armonici d'ogni genere del padre Bonanni, Ceruti, Giacinto, 1737? – ed. e tr. Roma: A spese di V. Monaldini, 1776.

Burney, Charles (1726-1814). Storico musicale inglese, compositore e musicista. Era padre degli scrittori Frances Burney e Sarah Burney, dell'esploratore James Burney e Charles Burney, classicista e donatore di libri del British Museum.

Büthner, Friedrich (1622-1701), *Friderici Büthneri, mathematici, Astronomische und astrologische Beschreibung und Betrachtung seltzamer Begebenheiten des Cometen und oben und unten gespitzten* [...]. Danzig: druckts und verlegts David Friderich Rhet., 1681[28].

Cousineau, Jacques Georges *(1760-1836).* Arpista, costruttore, compositore ed editore musicale. Socio di suo padre Georges dal 1784 al 1800. Arpista dell'Opera di Parigi (1780-1811 circa). Rilevante è l'innovazione nell'arpa dell'ottavo pedale che ha il compito di aprire e chiudere piccoli sportelli nella cassa per controllare il volume del suono, con possibilità espressive non ottenibili con le arpe prive di questo meccanismo.

Cuspiniano, Giovanni (1475-1529). In tedesco *Spiesshammer*, dotto diplomatico, nato a Schweinfurt, in Franconia, prefetto della città di Vienna, consigliere intimo dell'imperatore Massimilano I. Scrisse il *Diarium* (o Giornale) della conferenza che si tenne nel 1515 a Vienna tra Massimiliano ed i re d'Ungheria, di Boemia e di Polonia[29].

Dall'Olio, Giovanni Battista (1739-1823). Dotto studioso, nacque a Sesso, vicino Reggio Emilia. In corrispondenza con illustri scienziati, letterati e musicisti del tempo, scrisse saggi di matematica, cinque commedie (in parte rappresentate nei teatri di Modena e Parma), delle novelle e delle poesie; si occupò inoltre di archeologia, storia locale e scienze naturali. *Autore* de *La musica. Poemetto*. Presso al Società Tipografica. Modena. 1794. "Il poemetto è una cosa da nulla, ma le note ond'è corredato sono un gioiello d'erudizione"[30].

David, Anton e Springer Vincent (secc. XVIII-XIX). *V*iennesi, virtuosi di c*larinetto* e di corno bassetto, suonarono per la loggia massonica di Wolfgan Amadeus Mozart (1756-1791)[31].

Denner, Giovanni Cristoforo (1655-1707). "Celebre liutista, nacque a Lipsia il giorno 13 agosto dell'anno 1655; all'età di otto anni seguì a Norimberga la sua famiglia, che quivi poi si stabilì. Ne' primi anni di sua giovinezza imparò a tornir flauti, arte posseduta a perfezione dal padre suo. (…) In-

---

[28] ETH-Bibliothek Zürich, Rar 4073, http://doi.org/10.3931/e-rara-2627. Consultato 2018 luglio.

[29] Da *Biografia universale antica e moderna ossia storia per alfabeto* …, vol. 14, Venezia. Presso Gio. Battista Missaglia, 1823.

[30] In Gaetano Gaspari, *Catalogo della Biblioteca musicale G. B. Martini di Bologna*, Ivi, 1961, I, p. 101.Cfr. anche C. M., *Di Giambattista dall'Olio reggiano notizie biografiche e letterarie con appendici*, in Luigi Cerretti, "*Notizie biografiche e letterarie in continuazione alla Biblioteca modenese*", Reggio Emilia, 1833, pp. 1-28. RISM, v. B6.1, p. 249; Catalogo unico.

[31] Lidia Bramani, *Mozart massone e rivoluzionario*, Bruno Mondadori, Milano, 205, pp. 1-465:60.

ventò il Clarinetto, chiamato da prima *stock fagotts* (asso a canna), di poi *rackelten fagott* (basso a racchetta) il cui uso si smarrì dopo lungo tempo. Denner morì a Norimberga il 20 aprile 1707 lasciando due figli, degni eredi della riputazione del padre"[32].

Érard Sébastien, (1752-1831). Di origini tedesche, insieme ai fratelli, si specializzò nella costruzione di pianoforti, clavicembali e arpe, sviluppando le capacità di entrambi questi strumenti. Nel novembre del 1794 registrò il primo brevetto inglese per un'arpa (*Improvements in Pianofortes and Harps, patent no. 2016*), con cui l'arpa poteva essere suonata in otto chiavi maggiori e cinque minori grazie all'ingegnoso meccanismo a forchetta che permetteva alle corde di essere accorciate di un semitono. Il meccanismo a sette pedali per lo "scappamento doppio" nell'arpa fu perfezionato, con cui si può suonare in qualsiasi chiave o scala cromatica, fu brevettato nell'estate del 1810[33].

Händel, Georg Friedrich (1685-1759). È considerato uno dei più grandi compositori dell'era barocca. La formazione musicale fu ad Halle, Amburgo ed Italia prima di stabilirsi a Londra nel 1712, poi naturalizzato inglese nel 1727. Divenne molto conosciuto per le sue opere, oratori, inni e concerti d'organo. È considerato dagli inglesi il loro compositore più grande.

Harmonie universelle. L'opera più importante che Marin Mersenne (1588-1648) dedica alla musica è l'*Harmonie universelle*, *contenant la théorie et la pratique de la musique* (voll. 2, Parigi 1636-37). È una grande raccolta enciclopedica di trattati sui diversi argomenti che in qualche modo hanno a che fare col concetto neoplatonico di "armonia". In particolare, vengono per la prima volta formulate esplicitamente le regole che mostrano le relazioni tra l'altezza sonora e le variabili dalle quali questa dipende (lunghezza, diametro, tensione e massa dei corpi vibranti che producono il suono) e viene sviluppata la prima teoria approfondita sugli armonici. Mersenne elabora una sintesi delle teorie precedenti sui sistemi d'intonazione musicale, auspicando l'adozione del temperamento equabile e fornendo consigli pratici per la sua applicazione nella costruzione degli strumenti musicali. Un'ampia trattazione viene dedicata allo studio delle consonanze e delle dissonanze, analizzate tenendo conto da una parte della relazione tra l'altezza del suono e la frequenza delle vibrazioni dell'aria e dall'altra dei fattori psicologici che incidono sui giudizi degli ascoltatori nei confronti delle proprie sensazioni. Vengono proposti anche numerosi suggerimenti pratici al fine di semplificare l'apprendimento e l'esecuzione della musica: particolarmente interessante è a questo proposito la sezione dedicata agli abbellimenti musicali. Infine, molto ampia e accurata è la sezione dedicata alla classificazione e alla presentazione degli strumenti musicali che rende l'*Harmonie universelle* una delle opere fondamentali nella storia dell'organologia[34].

---

[32] Da *Gazzetta Musicale di Milano. N. 42. Domenica 16 ottobre 1842,* p.181-82.

[33] Wikipedia. Consultato 2018 luglio.

[34] https://library.weschool.com › *I saggi di Encyclomedia* › *Seicento – Musica*. Consultato 2018 luglio.

Haydn, Franz Joseph (1732-1809). Compositore austriaco, tra i maggiori esponenti dell'epoca classica. È considerato il "padre" della sinfonia e del quartetto d'archi. Trascorse la maggior parte della sua lunga carriera in Austria, come maestro di cappella presso la famiglia Esterházy.

Hesse, Giò Guglielmo

Hochbrucker, Georg (circa 1670-1763). Bavarese, è considerato l'inventore dei pedali dell'arpa che applicò in numero di cinque. La prima arpa a sette pedali fu costruita dal parente Christian Hocbrucker (1733-1799)[35].

Imbert de Sens (sec. XVIII). Francese, suonatore e teorico del serpentone. Autore del metodo *Nouvelle methode de plain-chant* (Parigi, 1780).

Journale Encyclopédique è un periodico bimensile scientifico diretto da Pierre Rousseau (1751-1829), per propagare l'Illuminismo, rifacendosi molto *all'Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* di Denis Diderot (1713-1784) e Jean the Round of Alembert (1717-1783).

Kircher, Athanasius (1602-1680). Gesuita, filosofo, storico e museologo tedesco. Di fama europea, fu autore di molte opere dedicate a vari campi del sapere: filologia, fisica, liturgia sacra, astronomia, storia naturale, matematica, musica, egittologia, geografia e civiltà cinese. È autore del libro *Phonurgia nova, sive conjugium mechanico-physicum artis & naturae paranympha phonosophia concinnatum,* Rudolphum Dreherr, 1673.

Krumpholz, Jean-Baptiste (1745-1790). Arpista boemo, vissuto a Francoforte, a Vienna e a Parigi. Erard costruì un'arpa appositamente per lui e la brevettò come *harpe à double mouvement*.

Lampe, John Frederick (1703-1751). Compositore e fagottista tedesco. Trasferitosi da giovane in Inghilterra, dove rimase fino alla morte.

Lefèvre, Jean-Xavier (1763-1829). Clarinetista e compositore francese di origine svizzera. Dal 1795 fino al 1824 fu il primo professore di clarinetto presso il Conservatorio di Parigi. Dal 1807 fino alla sua morte, fu il primo clarinetto nella cappella imperiale (poi reale). È stato il responsabile dell'aggiunta del 6° tasto del clarinetto. Ha pubblicato numerosi lavori (duetti, trii e concerti). Il suo *Méthode de clarinette* (Parigi, 1802) ancora oggi è tra i metodi più utilizzati nei conservatori europei[36].

Lotz, Theodor (1746-1792). Clarinettista, fagottista, violista e costruttore di strumenti musicali. Ha rivoluzionato il clarinetto classico. Ha costruito i clarinetti di bassetto e il corno di bassetto per Anton Stadler a cui Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) ha dedicato le proprie musiche. Apparteneva alla loggia massonica di Mozart.

Maresciallo di Lussemburgo (1628-1695). François-Henri de Montmorency, duca di Piney-Luxembourg, conte di Boutenville, meglio conosciuto con il nome di Maresciallo de Luxembourg, è stato un generale francese membro del potente casato di Montmorency e indiscusso successore del Gran Condé.

---

[35] In *La Musica*, Dizionario, sotto la direzione di Guido M. Gatti a cura di Alberto Basso, UTET, Torino 1968-78.

[36] Wikipedia. Consultato 2018 giugno.

Mersenne, Marin (1588-1648). Teologo e scienziato francese. Entrato (1611) nell'ordine monastico dei minimi, si stabilì, dopo alcuni anni d'insegnamento, a Nevers e poi definitivamente a Parigi. Ebbe per condiscepolo Renato Descartes (Cartesio) (1596-1650), di cui restò per tutta la vita grande amico. Mosso da viva curiosità scientifica, dotato di vasta cultura, tenne cordiale e ininterrotta corrispondenza epistolare con tutti gli uomini di scienza di maggior fama. Il suo carteggio, che si legge nelle opere di Descartes, di Pierre de Fermat (1607-1665), di Christiann Huygens (1629-1695) e di Evengelista Torricelli (1608-1647), è una preziosa miniera di notizie storiche sopra ogni ramo di scienza. Le sue opere ci presentano interessanti compilazioni di tutto ciò che di nuovo si era trovato in quel fecondissimo periodo. L'opera più importante che Mersenne dedica alla musica è l'*Harmonie universelle*, *contenant la théorie et la pratique de la musique* (voll. 2, Parigi 1636-37) sopra descritta[37].

Meyer, Filippo Giacomo (1737-1819). Arpista di origini tedesche, allievo di Christian Hocbrucker a Parigi. È da ricordare il metodo *Essai sur la vraie manière de jouer de la Harpe avec un Méthode pour l'accorder* op. 1, Parigi, 1763; nuova edizione col titolo *Nouvelle Méthode pour apprendre à jouer de la arpe* op. 9, Parigi, 1774[38].

Naderman, François Joseph (1781-1835). Compositore francese, editore musicale, eccezionale arpista, ammirato sotto Napoleone e durante la Restaurazione. Nel 1815 viene nominato arpista della Cappella Reale e compositore di corte. Nel 1825 istituisce la prima cattedra di arpa presso il Conservatorio di Parigi lasciando con le sue numerose opere un importante contributo didattico[39].

Nayland, Jones William (1726-1800). Inglese, figlio di Morgan Jones, un discendente del colonnello John Jones, il regicida di Carlo I (1600-1649).

Ossian. È un leggendario antico poeta cantore dei celti, dell'antica Irlanda, la cui figura si fonda su Oisín, figlio del guerriero Finn Mac Cumhaille della poetessa Sadhbh. I primi cenni a *Ossian* si trovano negli scritti di Giraldo Cambrense, del XII secolo. James MacPherson (1736-1796) scrisse *I Canti di Ossian*. Questi hanno avuto molta importanza nella formazione della sensibilità del movimento Sturm und Drang. Entusiasti lettori furono Ugo Foscolo (1778-1827) e Johann Wolfgang Goethe (1749-1832).

Ozi, Étienne (1754-1813). Fu un fagottista e compositore francese. È conosciuto per i suoi concerti, sinfonie concertanti e pezzi pedagogici. Le sue opere sono state influenti nello sviluppo del fagotto e rimangono un punto fermo nel repertorio del fagotto classico. La *Nouvelle Méthode de basson* (1803) di Ozi è uno dei primi metodi completi per il fagotto.

---

[37] Wikipedia. Consultato 2018 luglio.

[38] In *La Musica*, Dizionario, sotto la direzione di Guido M. Gatti a cura di Alberto Basso, UTET, Torino 1968-78.

[39] https://diesisebemolle.wordpress.com/2017/08/09/francois-joseph-naderman/. Consultato 2018 luglio.

***Physiological Disquisitions**; Or, Discourses On The Natural Philosophy Of The Elements: I. On Matter. II. On Motion. III. On The Elements. IV. On Fire. V. On Air. VI. On Sound And Music. VII. On Fossil Bodies. VIII. On Physical Geography; Or, the Natural History Of The Earth. IX. On The Weather* J. Rivington and sons, 1781, pp. 1-627. Traduzione: *Disquisizioni fisiologiche; Oppure, Discorsi sulla filosofia naturale degli elementi: I. Sulla materia. II. In movimento. III. Sugli elementi. IV. A fuoco. V. In onda. VI. Suono e musica. VII. Sui corpi fossili. VIII. Sulla geografia fisica; O, la storia naturale della terra. IX. Sul tempo*.

Sbugo, Christofaro Messi (...-1548). Meglio noto come Messisbugo. È stato importante cuoco scalco ed amministratore presso la corte estense dei duchi di Ferrara di primo Cinquecento. Seguì Alfonso I d'Este in importanti missioni politiche e diplomatiche. Con Ercole II d'Este divenne Provveditore. Fu nominato conte palatino da Carlo V. Scrisse un importante libro di ricette, che sarà pubblicato postumo nel 1549, *Banchetti composizione di vivande e apparecchio generale*, 1610, Venezia. Il libro rimane una pietra miliare nella storia della gastronomia europea del Rinascimento[40].

Schubart, Christian Friedrich Daniel (1739-1791). Poeta, scrittore e compositore tedesco. Tipico esponente dello *Sturm und Drang* (*Idee per un'estetica della musica* 1806), fu nominato direttore della musica e poeta di corte a Stoccarda. Fu autore di libretti d'opera e di cantate, nonché di liriche, alcune delle quali musicate da Franz Schubert. Egli stesso compose numerosi lieder popolari, sonate e pezzi per pianoforte.

Stadler, Anton (1753-1812). Compositore e clarinettista austriaco. Fu al servizio del principe Galitsin. Nel 1784 iniziò il periodo di stretta amicizia con W. A. Mozart (1756-1791). Lo stesso compose per Stadler gran parte delle musiche per clarinetto o corno di bassetto[41].

Thomson, James (1700-1748). Poeta e drammaturgo scozzese, noto per le sue poesie *The Seasons* e *The Castle of Indolence*. Secondo l'Enciclopedia di Nuttall (1900), è "un luogo in cui gli abitanti vivono tra lussuose delizie, per l'enervazione dell'anima e del corpo". Il poema ha avuto una forte influenza sui poeti romantici inglesi Lord Byron (1788-1824), William Wordsworth (1770-1850) e John Keats (1795-1821).

Vanderhagen, Armand François Joseph (1753-1822). Clarinettista e compositore belga. A Parigi nel 1788 divenne direttore del Corpo delle Guardie. Dal 1815 fu clarinettista nell'orchestra del Théatre Français di Parigi. È autore di *Nouvelle méthode pour la clarinette moderne à 12 clefs*[42].

Woldemar, Michel (1750-1815). Violinista e compositore francese. Per clarinetto pubblicò a Parigi *Méthode de Clarinette*[43].

---

40 Wikipedia. Consultato 2018 luglio.
41 In *La Musica*, UTET, Torino, 1968.
42 *Idem.*
43 *Idem.*

Giovanni Simone Mayr

Johann Simon Mayr nasce a Mendorf, vicino ad Ingolstadt in Baviera, 14 Giugno 1763 e muore a Bergamo, 2 Dicembre 1845. Nel 1774 entrò nel collegio dei Gesuiti di Ingolstadt e nel 1781 nell'università della stessa città. Nel 1789 a Bergamo è attratto dalla protezione della nobile famiglia conti Pesenti, in particolare del canonico Vincenzo (1720 ca-1794). Questi lo convinse a recarsi a Venezia, sotto la cui giurisdizione territoriale era Bergamo, per studiare con Ferdinando Bertoni (1725-1813), celebre maestro di cappella della Basilica di S. Marco. Verso il 1802 Mayr si stabilì definitivamente a Bergamo, dove è nominato maestro di cappella della civica Basilica di Santa Maria Maggiore, incarico che manterrà fino alla morte. In tale città fu attivissimo, contribuendo alla fondazione e alla vita d'importanti istituzioni culturali. In particolare:

- nel 1806 fondò la citata scuola *Lezioni caritatevoli di musica*, che sostituì il vecchio Collegio Mariano soppresso da Napoleone nel 1802, per dare ai ragazzi delle classi sociali meno abbienti un'istruzione e, quindi, un mezzo di sostentamento professionale. Mayr ne divenne direttore, insegnante di composizione ed educatore. Ne usciranno notevoli musicisti, tra cui il sommo Gaetano Donizetti (1797-1848) presente nella scuola per nove anni (dal 1806 al 1814). Per tale scuola Mayr scrisse numerosi testi musicali e teorici;
- si occupò della diffusione dei maestri viennesi, specificatamente di Joseph Haydn (1732-1809) per la cui morte scrisse la *Cantata per la morte di Haydn*, di Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) e di Ludwig van Beethoven (1770-1827) per la cui dipartita scrisse la *Cantata per la morte di Beethoven*;
- nel 1822 contribuì all'organizzazione dell'*Unione Filarmonica*, un'associazione di professionisti di musica, dilettanti e studenti;
- nel 1823 fu eletto presidente dell'*Ateneo di Scienze, Lettere, ed Arti* di Bergamo, carica che tenne per una decina d'anni.

Dal 1822 iniziò a perdere la vista per un problema di cataratte. Fallito il tentativo di un'operazione (1826), la sua vista deteriorò sempre più sino a portarlo alla quasi totale cecità. Nel 1845, all'età di 82 anni, si spense nella sua Bergamo, circondato da universale stima e affetto.

Tra l'ultimo decennio del Settecento e il primo dell'Ottocento, Mayr divenne uno dei maggiori operisti d'Europa. Scrisse ben sessantotto opere: iniziò nel 1794 al Teatro La Fenice di Venezia con *Saffo* e terminò nel 1823 al Regio di Torino con *Demetrio*. Molte opere vennero rappresentate nei maggiori palcoscenici d'Europa (Milano, Venezia, Genova, Roma, Napoli, Parigi, Vienna, Berlino, Monaco e Dresda). Altre furono messe in scena a Trieste, Piacenza, Bologna, Brescia, Torino e Vicenza. Egli ricevette numerose offerte di prestigiose e remunerate cariche da: Milano, Napoli, Roma, Londra, Vienna, San Pietroburgo, Dresda e Parigi, dove Napoleone I (1769-

1821) gli offrì addirittura il posto di maestro di cappella presso la corte imperiale. La produzione musicale, didattica e storica del maestro è sconfinata, fino ad arrivare a millecinquecento titoli, quale testimonianza del suo tempo e segno di apertura verso nuovi orizzonti musicali e didattici.

L'imitazione di tali strumenti nell'organo

L'organo, come detto, imita tali strumenti con appositi registri formati da file di canne ad ancia o ad anima. In particolare vengono imitati l'*Arpa*, il *Clarinetto*, il *Corno inglese*, il *Clarone*, il *Fagotto,* il *Serpentone.* Gli organari che a nostro avviso documentano meglio questo innesto sono i Serassi, protagonisti, per molto tempo, di tale imitazione. Il periodo cronologico va dai primi decenni del Settecento (1737) agli ultimi decenni[44].

La strumentazione non è più ancella del canto

Come sopra abbiamo visto, nel secolo XVIII si parla di "rivoluzione" del sistema armonico e strumentale. Prima era il solo canto che attraeva l'attenzione del compositore. Anche l'organo, per secoli, era costruito con pochi registri. Non c'era la necessità di altro. Negli organi lombardi, i registri ad ancia – a parte i registri di regale – appaiono piuttosto tardi, rispetto ai paesi d'oltralpe, in particolare alla Germania e alla Francia, indicati nel 1619 dal tedesco Michael Praetorius (1571-1621) nell'opera *Syntagma musicum II* (una sorta di Enciclopedia musicale) dove c'è una descrizione particolareggiata dell'organo a canne[45]. In Lombardia sono significative queste notizie: già in musiche religiose di metà Seicento di Claudio Monteverdi (1567-1643) c'è l'utilizzo di oboe, fagotti e trombe, timpani; nell'organo del duomo di Como costruito nel 1650 dal fiammingo frate gesuita Willem Hermans (1601-1683), vengono introdotti, quale novità, i registri ad ancia Trombe e Tromboni e Vox humana[46].

Dall'orchestra classica a quella barocca

Il Settecento è un secolo di grande evoluzione per la musica strumentale d'orchestra, a cui la musica organistica guarda in continuazione: all'inizio del secolo l'organico dell'orchestra barocca aumenta con l'introduzione di

---

[44] È la prima data della conoscenza del registro della Flutta al naturale ottaviante, come oltre vedremo.

[45] www.treccani.it/enciclopedia/michael-praetorius_%28Enciclopedia-Italiana. Consultato 2018 agosto.

[46] Patrizio Barbieri, *Ancora sull'attività italiana di Willem Hermans 1650-1674* in "Informazione Organistica" XXII (2010), pp. 99-132:123-25. Roma, Biblioteca Casanatense, prima edizione. Berbenni, *L'esportazione della diretta conoscenza dell'organo Hermans (1650). Il periodo comasco* [di Gabriele II Bossi]. 1670-1703, pp. 30-33, in Id., *I Bossi. La dinastia e il catalogo*. Collana d'Arte Organaria, LIII, Associazione culturale "Giuseppe Serassi", 2017, voll. 1, (1-442), 2 (1-358) con 14 tavole fuori testo. Id., *Lineamenti*, cit., pp. 423-26.

alcuni strumenti a fiato, come la tromba, l'oboe e il fagotto. A Mannheim, nella Baviera, nel 1740, grazie al mecenatismo del principe elettore Carlo Teodoro di Baviera (1724-1799) sotto la direzione di Anton Stamitz (1717-1757) e poi del figlio Carl Stamitz (1745-1801) si forma la più celebre orchestra del secolo: per il numero degli orchestrali (circa quaranta strumenti) e perché attrae i migliori strumentisti d'Europa. In questa orchestra si sperimentano nuovi strumenti (come il clarinetto e gli strumenti a percussione) e se ne perfezionano altri, soprattutto a fiato: ad esempio, il flauto dolce diventa flauto traverso, la bombarda diventa oboe, la dulciana diventa fagotto, il cornetto diventa corno, il serpentone diventa tuba e così via[47]. Ricordiamo che il bavarese Mayr, formatosi musicalmente a Ingolstadt nella Baviera, porta a Bergamo, presente dal 1789, quella cultura musicale, con tutte le novità strumentali in particolare della scuola classica viennese di Franz Joseph Haydn (1732-1809). Anche Milano, distante circa sessanta chilometri da Bergamo, ha una orchestra tra le più importanti d'Europa, che variava da circa trenta elementi negli anni 1720 a circa sessanta attorno al 1750, grazie all'attività di Giovanni Battista Sammartini (1701-1775)[48].

L'abilità dell'organaro

L'organaro era geloso delle proprie conoscenze. Ed è comprensibile. L'unico modo per poter carpire 'i segreti' dei registri (misure, forme, materiali) costruiti da altri era la loro osservazione diretta. Un principio importante è espresso da Martin Mersenne nel 1636-37, secondo cui il cambio del timbro di registri ad ancia non è dovuto alle linguette o ai canaletti, ma al tipo di tuba, alla loro forma e alla materia di cui sono composte.

"Il es premierement certain qu'il n'y a que les tuyaux à anches qui puissent servir à la pronunciation des voyelles, des consonese, et, des sillabe, comme enseigne l'experience. [...] Mai il faut remarquer que la configuration et la modification du son se fait principalement par les differentes figures du corps du tuyau, et non par celle des languettes, ou des eschalotes, qui doivent toujours estre de mesme façon [...]"[49].

Innanzitutto, è certo che solo le canne ad ancia possono essere utilizzate per la pronuncia delle vocali, delle consonanti e delle sillabe, come insegna l'esperienza. [...] Ma occorre notare che la configurazione e la modifica del

[47] Wikipedia. Consultato 2018 agosto.

[48] Nel 1776 il Teatro Regio Ducale di Milano è distrutto da un incendio. Subito è ricostruito con il nome di Teatro alla Scala. L'orchestra del nuovo teatro ha un organico stabile di oltre 80 persone ed è una delle migliori d'Europa. https://it.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Battista_Sammartini. Consultato 2018 agosto.

[49] Barbieri, *Physics of Wind Instruments and Organ Pipes*, cit., pp. 1-568:282. Mersenne 1636-36: *Harmonie universelle* [...]. "Traité des instrumens à chordes", (Livre VI, Proposition XXXVI), pp. 380-81.

suono sono fatte principalmente dalle diverse figure del corpo del tubo, e non da quella delle lingue, o dei canaletti, che devono sempre essere allo stesso modo [devono essere della stessa forma e materia] [...].

Questo fa capire che la costruzione delle canne ad ancia comportava delle particolari abilità e dei rilevanti costi. A proposito nel 1791-92 Giuseppe II Serassi scriveva al Capitolo della cattedrale di Guastalla che le canne ad ancia del nuovo organo per essere eccellenti dovevano essere costruite da mani esperte: le proprie o di suo padre Andrea Luigi[50]:

"… ma le Canne, fatture che non si ponno far fare, e se si vol al perfetione devon eser tutte fatte per mano di mio Padre ò da me" (1791, 20 marzo).

"… per quel che riguarda il lavoriero delle Canne, quali acciò sian perfette tutte devon eser fatte dalle mie mani"; (1791, 19 dicembre).

"… le lastre tutte per far le canne son pur anche terminate, ma mi resta il lavorier mio in fare le sudette Canne, quali acciò sian perfette è necesaria l'opera intera delle mie mani"; (1792, 18 settembre).

Le modifiche timbriche sono dovute anche per altri espedienti, come:

- la copertura delle lamine con pelle d'agnello (cucita) per rendere il suono più dolce (Arpone bassi; Bombarde 16 al pedale e altri);
- i tutori di legno legati alle tube di latta delle canne ad ancia dell'organo Serassi della cappella ducale di San Liborio in Colorno (Parma) commissionato nel 1792 da Sua Altezza Reale Ferdinando Borbone Infante di Spagna, il cui effetto sonoro richiama il colore iberico delle ance.

Riguardo i costi, nel 1790 Giuseppe II scrive al Capitolo di Guastalla che lo stagno occorrente per una sola canna del registro Fagotto bastava per l'intero registro dei Tromboncini in uso nella scuola veneta: … *così li fagotti per quali una canna sola dè miei si fa tutto il registro dei suddetti* [tromboncini][51].

---

[50] 1791 marzo 20, Bergamo. 1791 dicembre 19, Bergamo. 1792 settembre 18, Bergamo. Guastalla (RE), Archivio Capitolare, Cartella 31, Organo. In Federico Lorenzani, *L'organo di Giuseppe Serassi II (1791-1794)* in *L'organo Giuseppe II del Duomo di Guastalla*, a cura di Andrea Carmeli e Federico Lorenzani, testi di Francesca Benevelli, Giosuè Berbenni, Andrea Carmeli, Adriano Giacometto, Maurizio Isabella, Federico Lorenzani, Ilaria Nicoli, Guglielmo Paralupi, Mascioni organi. Collana d'Arte Organaria, LX, Associazione Culturale "Giuseppe Serassi", Guastalla (Reggio Emilia), 2008, pp. 1-220:31-66.

[51] 1790 giugno 4, Parma. *AVG, Archivio Capitolare, Cartella 31, Organo*. Si riferisce al registro Tromboncini inserito dai Fratelli Benedetti nel 1764 dell'organo dei Zoccolanti cioè la chiesa dei Minori Osservanti che si trovavano in San Francesco di Guastalla. In F. Lorenzani, *L'organo di Giuseppe Serassi II (1791-1794)* in *L'organo Giuseppe II del Duomo di Guastalla*, cit., pp. 31-66.

Gli stimoli

Negli organi, l'imitazione degli strumenti d'orchestra negli organi si verificava in maniera silenziosa lungo decenni o addirittura in tempi più lunghi[52]. Agli organari gli stimoli per l'invenzione e per il perfezionamento venivano da più parti, sia esternamente che internamente al proprio territorio.

Esternamente al proprio territorio. Gli stimoli venivano da organi o da altri colleghi di diverse usanze e influenze, in particolare:

- organari d'oltralpe vengono in Italia, portando le loro tecniche e conoscenze. Una tradizione – tutte le tradizioni hanno sempre un fondo di verità – tramanda che organari francesi fuggiti dalla "fatal" rivoluzione (5 maggio 1789-9 novembre 1799), furono ospitati dai Serassi e qui portarono delle conoscenze nella costruzione delle canne ad ancia; per ora c'è la documentazione di scritte organarie francesi (*Cymbale, Forniture*) su canne serassiane;
- organari delle varie entità territoriali sovrane dell'Italia (Repubbliche, Granducati, Regni, Stati per un totale di undici nel 1796 prima dell'avvento di Napoleone I) con influenze spagnole, francesi, fiamminghe, germaniche e altro, collocano strumenti in territori diversi. A proposito i Serassi hanno avuto modo di mettere mano ad un organo iberico su ordine del cardinale della Lance dell'Abbazia della Fructuaria di San Benigno Canavese (Torino) nel 1783[53] e nel 1791 a Serina (Bergamo) (op. 236) collocano le canne del registro Cornamusa (registro di tipo regale) alla maniera spagnola, cioè in orizzontale 'en chamade'[54];
- i Serassi costruiscono organi in paesi d'oltralpe di tradizione germanica (Giuseppe II nel 1786-87 è nel Canton Grigioni in Svizzera a collocare l'organo a Brusio di Poschiavo) e in regioni di influenza francese (nello Stato Sabaudo del Piemonte sono attivi dal 1775)[55]; in tali occasioni visitano organi locali e si confrontano;
- i Serassi scambiano informazioni con altri colleghi (ad esempio con i Montesanti)[56].

---

[52] Ci viene in aiuto il citato lavoro di Adriano Giacometto, *Gli organi settecenteschi a due tastiere dei Serassi*, in *L'organo Giuseppe II del Duomo di Guastalla*, cit., pp. 1-220:187-220, dove è possibile notare le dinamiche costruttive e strumentali dei registri da noi considerati.

[53] Serassi I: 15 / *S. Benigno di Usufrutaria vicino a Torino a 2 Tastiere ordinato dall'Eminentissimo Cardinale delle Lancie di gloriosa ricordanza*. Cfr. G. Berbenni, *Catalogo degli organi Serassi. Ordinamento cronologico e aggiornamento (1722-1893)*, Collana d'Arte Organaria, vol. XXXI, Associazione culturale "Giuseppe Serassi", 2014, pp.1-368, + CD contenente in anastatica le fonti (4 manoscritti + 2 stampe).

[54] *Idem*.

[55] San Germano Vercellese (VC). 1778 Brusasco (TO). http://www.antichiorganidelcanavese.it/cronologia.html a cura di Adriano Giacometto e Roberto Ricco. Cfr. Berbenni, *Catalogo degli organi Serassi*, cit.

[56] Berbenni, *I Montesanti di Mantova*, in *I Serassi, celeberrimi costruttori d'organi,* cit., vol. II pp. 587-603. Id. *Gli organari Montesanti di Mantova nel Carteggio Serassi. La corrispondenza con i celebri Serassi di Bergamo (1822-1842),* in "Atti e Memorie" Nuova serie. LXXII. Accademia Virgiliana di Scienze, Lettere ed Arti di Mantova. Anno 2004, pp. 69-88.

INTERNAMENTE AL PROPRIO TERRITORIO. I Serassi sono molto attenti alla cultura musicale, come indicano l'estesa memoria *I Serassi* di Mayr[57] e le citate quattro lettere *Sugli organi* di Giuseppe II. Inoltre i Nostri frequentavano i luoghi musicalmente attivi:

- il Teatro Sociale di Bergamo Alta, dove venivano rappresentate numerose opere musicali;
- la Cappella Civica Basilica di Santa Maria Maggiore, dove vi era una stabile orchestra; Mayr nel 1802 venne nominato maestro di cappella;
- le altre realtà confinanti – come Milano musicalmente molto attiva con un'orchestra tra le più importanti d'Europa – in occasione della loro permanenza nella città per lavoro. È il caso di ricordare che il grande filologo abate Pier Antonio Serassi (1721-1791), valido violinista, si formò a Milano, presso il Collegio dei Gesuiti di Brera;
- le bande musicali, introdotte nel 1796 da Napoleone I, diffusesi rapidamente nelle città lombarde;
- i concerti dei salotti-bene della nobiltà.

L'imitazione al naturale

Difficoltoso per l'organaro era costruire un registro ad ancia o ad anima che imitasse al meglio il suono dello strumento d'orchestra. In verità l'imitazione dello strumento d'orchestra era sempre approssimativa, tant'è che il registro d'organo, benché avesse il nome dello strumento d'orchestra, assumeva una voce propria e differente. Nei contratti, si specificava che i suoni degli strumenti di concerto dell'organo erano *al naturale*, cioè simili a quelli veri, in uso nell'orchestra o nelle bande; anche nei collaudi si sottolineava la bravura dei costruttori che nei registri avevano saputo imitare al naturale tali strumenti[58]. Esempio autorevole è nel 1808, allorché il noto musicista-organista Paolo Bonfichi, in occasione del collaudo dell'organo Serassi (1808 op. 318) del Santuario del Crocifisso a Como, scrive: "… imitazione precisa de'più noti strumenti"[59].

A che cosa si riferisce il registro Arpone?

L'Arpone, in uso negli organi Serassi, non esiste come strumento d'orchestra. Esisteva, e localmente, come strumento inventato nel palermitano

---

[57] G. S. MAYR, *I Serassi*. Sono ben 60 pagine manoscritte. Lo scritto risale al 1835. È trascritto in BERBENNI *I Serassi celeberrimi costruttori d'organi*, cit., in vol. III, capitolo *I rapporti con Giovanni Simone Mayr*; paragrafo, p. 1-616:176. Segnatura: BCAMBg, Salone N 9.7. È nel libro manoscritto di Mayr, *Biografie di Musicisti*, 566 carte.

[58] Cfr. BERBENNI, *Le caratteristiche dell'organaria nei certificati di collaudo*, vol. II, in *I Serassi, celeberrimi costruttori d'organi,* cit.

[59] Paolo BONFICHI, *Como, santuario del Crocifisso*, op. 318, a. 1808. In G. SERASSI, *Descrizione ed osservazioni. Pel nuovo Organo nella Chiesa posto del SS. Crocifisso dell'Annunziata di Como*, Como, presso Pasquale Ostinelli vicino al Liceo, 1808, pp. xii-34 Ristampa anastatica con Introduzione e Indici a cura di Giosuè BERBENNI. Collana d'Arte Organaria, XXII, Associazione culturale "Giuseppe Serassi", 2013, pp.1-136: I-L Introduzione, I-XI Testo originale, 1-33 Testo originale, 1-4 indici. pp. 27-28.

nel 1760. Lo cita nel 1781 il palermitano Gennaro Catalisano[60] e poi altri lo ricordano successivamente riprendendo le memorie del precedente. Riportiamo una descrizione sintetica del 1820:

"1760. 16.° L'*Arpone*. Il palermitano *Michele Barbici* [Barbicci 1719-1790] ne fu l'inventore. Rassomiglia ad un *forte-piano* verticale, fornito di corde di budello, che si sonano pizzicandole colle dita. Tenero e dolce è il suo suono, adattato a muovere gli affetti nei cuori più duri. Molte sonate facevan cadere in isvenimento alcuni degli uditori, per lo più maschi. *Barbici* morì nel 1790, e rimase il suo allievo Baisi, che ha superato il maestro. Trovasi presentemente a far fortuna in Moscovia"[61].

Non sembra che si sia diffuso nella penisola. Come abbiano fatto i Serassi a venire a conoscenza non lo sappiamo.

Il registro *Arpone* viene spontaneo collegarlo all'Arpa, strumento a pedali sviluppato e perfezionato nel secolo XVIII e nei primi decenni del successivo, ben descritto da Mayr. Nel formulario di registrazione del veneziano Gaetano Callido (1727-1813 del 1797-99 di Candide[62], è indicata una combinazione di registri per imitare l'Arpa: *26. Arpa / Ottava Tromboncini Bassi Tromboncini Soprani*. Nei Serassi, invece, non c'è un formulario di combinazione di registri per imitare l'Arpa. Tuttavia già nel 1744 abbiamo la

[60] La pubblicazione che conosciamo più antica che parla di Arpone è del 1781 in Gennaro Catalisano, *Grammatica-armonica fisico-matematica ragionata su i veri principj fondamentali teorico-pratici per uso della gioventù studiosa, e di qualunque musicale radunanza. Composta dal M.R.P. Gennaro Catalisano palermitano dell'Ordine de' Minimi, Maestro di Cappella della chiesa nazionale di S. Andrea delle Fratte in Roma, e di tutto il suo Ordine*; … dedicato al card. Giovanni Francesco Albani. In Roma, 1781, per Paolo Giunchi, pp. 1-166:111. "Se più volte si sono vedute piangere diverse persone in vigore di un *Soletto* in versi associato con l'*Arpone* di prima invenzione; (eretto dal celebre virtuoso Signor Barbici Palermitano), è dovere, che si studi, osservando bene l'intreccio, acciò poi in circostanza da spiegare, e palesare al Pubblico lo spirito di altra simile Prosodia, si possa francamente imitare. Le rare virtù del Padre, le hà in grado sublime adottate il Figlio Signor Michele Barbici ancor vivente, il quale maneggia così bene il sudetto Arpone, che appaga qualsivoglia ceto di Persone." https://books.google.it/books. Consultato 2018 settembre.

[61] Gian Battista Gennaro Grossi, *Le Belle Arti*, opuscoli storici musicali, Napoli, 1820, Dalla Tipografia del Giornale Enciclopedico, voll.i-ii., pp. 1-225:189. In https://books.google.it/books. Nel 1826 anche Lichtenthal, *Dizionario e Bibliografia della Musica*, cit., p. 69: "Arpone. Tale strumento, inventato dal palermitano Michele Barbici [Barbicci 1719-1790], si assomiglia ad un Pianoforte verticale, munito di corde di budello, che si suonano pizzicandole colle dita. Tenero e dolce è il suo suono, e riesce particolarmente nell'*Adagio*. L'autore morì nel 1790, e rimase il suo allievo, il Sig. Baisi, il quale ha superato il maestro (*Bertini*, Diz. Suppl.)". Giuseppe Bertini, *Dizionario storico-critico degli scrittori di musica e de' più celebri artisti di tutte le nazioni sì antiche che moderne*, Palermo, Voll. I-IV, 1814-15.

https://books.google.com/books. Consultato 2018 settembre.

[62] Chiesa di Pieve di Santa Maria Assunta in Candide comune di Comelico Superiore (Belluno), numero d'opera 367. In Wijnand van de Pol, *La registrazione organistica al 1500 al 1800*, Accademia di musica italiana per organo – Pistoia, Pistoia, Carlo Niccolai, 1866, p.28.

qualifica di Trombe *Arpine*[63]. Nel 1791 troviamo la prima dicitura francesizzante *Serpant o sia Arpone*[64]. Successivamente molti altri registri ad ancia portano il nome *Arpone*[65].

L'aspetto cronologico

Sapere in quale anno è la presenza nell'organo del registro ad imitazione dello strumento d'orchestra, porta a rilevanti considerazioni storico-organarie. Significativi sono i seguenti dati:

- nel 1737 i Serassi hanno collocato la *Flutta al naturale*, con canne di Principale ottavianti[66]; con questo i Nostri sono stati in Lombardia i pionieri o tra i pionieri della costruzione del Flauto armonico cioè con canne ottavianti; ciò anticipa di oltre un secolo il francese Cavaillé-Coll (1811-1899) a cui altri attribuivano l'invenzione (1839) del Flauto armonico, con canne ottavianti, al quale, invece, si deve il suo perfezionamento[67]. Scrive Giuseppe II nell'opuscolo *Descrizione ed osservazioni* del 1808:

"… mio Avo v'aggiunse la flutta al naturale, il fagotto, e l'oboe, come si può vedere nel rinomato Organo dallo stesso fabbricato nella Chiesa della B.V. di Caravaggio" [dal 1739 al 1749][68].

---

[63] Sant'Alessandro della Croce in Bergamo. Cfr. Berbenni, *Catalogo degli organi Serassi*, cit.

[64] Progetto dell'organo Serassi di Urgnano 1791. "Dettaglio del grande organo che dalli cittadini Serassi Fabbrica per il tempio d'Urgnano disretto di Bergamo". In Francesco Bellomi, *Storia dell'organo di S. Nicolò all'Arena in Verona*, Verona, Banca Popolare di Verona, 1986, pp.1-80:64.

[65] Altra nostra ipotesi: Arpone è un accrescitivo di Arpa. Questa non è lo strumento a braccio raffigurato nelle iconografie medioevali del Re Davide e degli Angeli musicanti, ma è uno strumento ingombrante, pesante, complesso che necessita di essere appoggiato sul pavimento per poterlo suonare. Nel dialetto bergamasco – i Serassi sono di Bergamo – l'Arpa a pedali, a cui fa riferimento Mayr, si identifica come *Arpù*, cioè grande arpa. Tuttavia occorre sottolineare che nel lessico organario serassiano non conosciamo il nome - sostantivo - di un registro che derivi dal dialetto! Variavano a fantasia, invece, gli appellativi del registro: trombe tirolesi, trombe arpine, trombe da caccia, trombe reali, ottavino militare, flutta al naturale e altri.

[66] Santuario mariano di Sombreno di Paladina (Bergamo) del 1737. Oltre a questo citiamo altri esempi: Crema (Cremona) S. Benedetto 1759, Ripalta Nuova (Cremona) 1760, Pandino (Cremona) 1775, Loveno (Como) 1776, Brusio di Poschiavo (Svizzera) 1787 e altri.

[67] Barbieri, *Affiora il più antico registro di "Flauto armonico" oggi noto: la "Flutta al naturale" di Giuseppe I Serassi (1739-59)*, in "Arte Organaria Italiana", vi, 2014, pp. 9-19. Id., *Physics of Wind Instruments and Organ Pipes 1100-2010*, Roma, Il Levante Libreria Editrice, 2014, pp. 1-568:258-262. "La struttura di una canna d'organo ad anima è acusticamente simile a quella del comune flauto dolce. In quest'ultimo strumento l'ottava acuta della nota più grave si ottiene tenendo aperto il solo foro centrale ed effettuando una iperinsufflazione in corrispondenza dell'imboccatura: operazione, quest'ultima, che inoltre conferisce alla nota maggiore volume sonoro e un più alto contenuto di armonici, con conseguente maggiore brillantezza timbrica. Fu evidentemente in seguito a tale constatazione che furono inventate le cosiddette canne 'armoniche' ad anima, il cui corpo - aperto ad entrambe le estremità, ma di lunghezza doppia rispetto alla nota emessa - è munito di un foro in corrispondenza della mezzeria o leggermente al di sotto di essa (esamineremo più avanti la ragione acustica di quest'ultima particolarità). Tali canne erano già ben note a Michael Praetorius (1571-1621)". *Idem*.

[68] G. Serassi, *Descrizione ed osservazioni*, cit. La citazione di p. VIII è ripresa da G. S. Mayr in *I Serassi* trascritto in Berbenni *I Serassi celeberrimi costruttori d'organi*, cit., vol. III, capitolo *I rapporti con Giovanni Simone Mayr*; paragrafo *Lo scritto del 1835*, pp. 1-616:176.

- nel 1744 *Trombe Arpine* nei soprani, *Trombe Reali* nei bassi[69].
- nel 1749 *Oboè* nei soprani; *Fagotto* nei bassi[70].
- nel 1791 Giuseppe II acquistava la quarta parte del trattato francese *L'art du facteur d'orgues* di François Dom Bédos de Celles de Salelles (1709-1779)[71], dall'editore libraio Blanchon di Parma, per cui le altre tre parti erano già in suo possesso molti anni prima (pensiamo dal 1787 quando era a Parma per collocare l'organo della Cattedrale.)[72] Dal trattato Serassi ricavò le misure per costruire il registro *Cromorno* per l'organo di Guastalla[73], *Canne a lingua di ultima mia e di delicata invenzione*[74].
- nel 1796 i nomi dei registri da concerto ritenuti una novità sono: Arponi, Clarone, Corno Inglese, Corni, Trombe da Caccia, Clarinette, riportato dalla "Gazzetta Universale di Parma"[75], in occasione dell'inaugurazione dell'organo Serassi della cappella ducale di San Liborio in Colorno (Parma)[76];

"Essendo stato ridotto a termine, e ad uso il magnifico Organo di San Liborio, Real Cappella della Deliziosa Colorno, del quale aveva dato l'importante incarico Sua Altezza Reale ai rinomati Signori Serassi di Bergamo, il Real Infante Duca in atto di suo Sovrano gradimento si è compiaciuto di riconoscere, ed applaudire a sì celebri Professori con ricchi, e preziosi donativi degni della sua Reale Munificienza".

"Quest'Organo si è di 16. piedi con Principale di 32. a doppia tastatura, che ciascheduna è di tasti 62., con tre somieri a vento ed a molle d'una particolare struttura; 10. mantici, 80. registri composti di canne 3150. di stagno; 36. sono di ripieno, 44. gl'istromenti, molti di nuova invenzione, tra' quali l'Arpone, il Fagotto, Clarone, Corno Inglese, Corni e Trombe da Caccia, Oboè, Chiarinette, Viole, Violoncelli, Violini, Flauti, Timpani, Sistro ec. Tale Opera, riuscita di somma perfezione, può gareggiare, se non sorpassare, con ogni più ampio Organo d'Italia, e d'Europa."

---

69 Sant'Alessandro della Croce in Bergamo. Cfr. Berbenni, *Catalogo degli organi Serassi*, cit.

70 Monastero Matris Domini in Bergamo. *Idem.*

71 Monaco benedettino dell'abbazia di Saint-Denis (alla periferia di Parigi) pubblicato in 4 parti tra il 1766 e il 1778 (12 anni). Nel 1766 è stampata la rima parte; nel 1770 la seconda e la terza; nel 1778 la quarta con la prefazione, l'indice e il dizionario dei termini tecnici. Wikipedia. Consulato 2018 luglio.

72 In una lettera del libraio Giacomo Blanchon di Parma del 13 dicembre 1791 indirizzata a Giuseppe II Serassi si dice che "... Attendeva da Parigi in questi giorni la quarta parte dell'*Art du facteur d'Orgues*, ma con sommo mio dispiacere non l'ho trovata nelle casse che ne ho ricevuto; bisogna dire che i Parigini abbiano perduta la testa nella loro rivoluzione". In O. Mischiati, *Regesto dell'Archivio Serassi*, in "L'Organo", 2005-06, p. 61. Si tratta della lettera n. 72 che risulta mancante nei faldoni del Carteggio Serassi presso la Biblioteca civica "A. Mai" di Bergamo. In Berbenni, *I Serassi celeberrimi costruttori d'organi,* cit. vol. III, p. 247.

73 È stato rilevato da Maurizio Isabella.

74 1793 giugno 2, Bergamo. AVG, Archivio Capitolare, Cartella 31, Organo. In A. Carmeli e F. Lorenzani, *Documenti* in *L'organo Giuseppe II del Duomo di Guastalla*, cit., pp. 67-114.

75 Num. 22. Martedì 15 Marzo 1796, p. 175.

76 A. Chezzi, *Ferdinando di Borbone: un duca tra fede e musica*, cit., p. 531.

- nel 1816 Giuseppe II nelle citate sue celebri *Sugli organi. Lettere* attribuisce alla propria famiglia – in particolare al padre Andrea Luigi (1725-1799) – il merito dell'introduzione di tali registri nell'organaria lombarda. Precisamente sono registri ad ancia di due, quattro, otto, sedici piedi, che hanno due vantaggi: tengono l'accordatura e sono più gradevoli, cioè dolci. Questi registri *imitano da vicino*, cioè molto bene, quelli orchestrali e si chiamano: fagotto, serpentone, claroni, clarinette, oboe, cornamusa, trombe, violoncello, corno inglese, bassone, bombarde, tromboni.

"… li tromboncini furono le prime canne a lingua sostituite al così detto regalo, e nelle nostre parti il genitore mio fu il primo ad abbandonarle, facendo in loro vece registri a lingua di diverse strutture e lunghezze, coi metodi armonici di due, quattro, otto, sedici piedi; per cui oltre che conservano di più l'accordatura, e riescono più dolci; imitano da vicino il fagotto, serpentone, claroni, clarinette, oboe, cornamusa, trombe, violoncello, corno inglese, bassone, bombarde, tromboni, e simili …"[77].

Da questi dati si può affermare che i Serassi sono i pionieri (per metodo, per continuità e per consapevolezza) dell'introduzione di nuovi registri, imitanti gli strumenti d'orchestra, di cui Mayr fa riferimento.

Conclusioni

Mayr indaga le caratteristiche degli strumenti utilizzati in orchestra rubricati come *Invenzioni musicali*: *Arpa*, *Clarinetto*, *Serpentone*, *Fagotto* e dei loro derivati: *Arpa d'Eolo*, *Corno bassetto*, *Clarone ossia Clarinetto dolce*, *Corno inglese*, *Corno di Basso*, *Controfagotto*. Da persona colta, aggiornata e attento didatta, con empatia scrive per l'insegnamento, dove la finalità è incuriosire. A tal fine ripercorre la storia dello strumento e delle tappe del suo perfezionamento, i riferimenti letterari con aneddoti e i metodi di studio. È l'occasione per fare il collegamento con i registri degli organi Serassi settecenteschi aventi lo stesso nome degli strumenti citati. Pertanto la presente trascrizione del manoscritto mayrano ha un duplice risultato: rendere pubbliche le descrizioni dei strumenti d'orchestra ed essere di stimolo ad indagare la presenza temporale dei registri che imitano tali strumenti. È un lavoro molto impegnativo e di grande utilità, ma fattibile se i ricercatori lavorano in rete.

[77] Serassi, *Sugli organi. Lettere 1816*, cit., p. 41.

RICCARDO CAPRONI

I CONFINI MERIDIONALI DI BERGAMO PRIMA DEL FOSSO BERGAMASCO

Ateneo, Contributo scritto

La strana situazione della bassa pianura tra Adda e Oglio: bergamasca nel civile, cremonese nello spirituale. Note storiche-bibliografiche

Gli studi sulla centuriazione romana della pianura lombarda, avviati ormai quasi cinquant'anni fa e proseguiti in tempi recenti[1], hanno dimostrato inequivocabilmente che il territorio del *muncipium* di Bergamo, già nel I secolo a. C., corrispondeva grossomodo a quello del *comitatus Pergami* descritto nel diploma dell'imperatore Enrico III del 1041:

> Finis vero huius comitatus, sicuti ad aures nostras declaratum est, est ita: prima in valle que dicitur Valtellina; secunda autem in ripa fluminis quod vocatur Adda; tertia scilicet ad Oculum flumen illius loci decurrentis; quinta quoque usque ad curtem quam dicitur homines Casale Butanum, cum omnibus appenditiis et suis districtis[2].

Vari studiosi bergamaschi dei secoli passati si sono spesso interrogati sulle cause della strana situazione dei nostri confini meridionali, che nel civile si spingevano fino a poche miglia da Cremona, mentre nello spirituale i vescovi cremonesi estendevano la loro giurisdizione su gran parte della pianura bergamasca.

Mario Lupi (1720-1789), lo storico bergamasco che per primo si è occupato del problema, nel suo *Codex* afferma che i confini di Bergamo descritti nel diploma di Enrico III corrispondevano quasi sicuramente a quelli del *municipium* di età romana: a Nord lo spartiacque delle Prealpi orobiche con la Valtellina, a Ovest la sponda orientale del Lario e del fiume Adda (com-

[1] Pierluigi Tozzi, *Storia padana antica*, Ceschina Milano 1972; Raffaella Poggiani Keller, *Carta Archeologica della Lombardia, La provincia di Bergamo,*1992, Mappe; L. Berni Brizio, *Bergamo romana. Ricerche storico-epigrafiche*, in "Atti del Ce.S.D.C.R." vol. I, 1967-68; Gianluca Mete, *Il territorio cremonese in età romana*, in "Insula Fulcheria, anno 2014 pp. 334-349.

[2] M. Cortesi, *Le carte degli archivi di Bergamo aa.1002-1058,* Bergamo 1995, XII, n.224: l'imperatore Enrico III nel 1041 conferma al vescovo di Bergamo Ambrogio II Martinengo la giurisdizione sul *comitatus* bergamasco.

prendendo, quindi, la Valsassina e Lecco)[3], a Est il Sebino e il fiume Oglio, a Sud l'intera *Insula Fulcheria* e la pianura fino a Crema e Casalbuttano (Cfr. mappa n.1). A proposito dell'*Insula Fulcheria,* il Lupi scrive che fino al medioevo era denominata *Insula Bergomate*; il nome di *Isola* le derivava dal fatto che era delimitata dai corsi dell'Adda, del Serio e, a settentrione, da un'area paludosa, che i Romani avevano bonificato, ma che si era riformata dopo la caduta dell'Impero con la crisi economica e demografica provocata dalle invasioni barbariche[4]. Il Lupi cerca anche di spiegare l'avanzata della giurisdizione ecclesiastica cremonese in territorio bergamasco. A suo parere, nell'alto Medioevo i vescovi di Cremona, dopo essere entrati in possesso – per acquisti, permute o donazioni – di alcune pievi bergamasche e dei loro rispettivi territori, vi avrebbero poi esercitato anche la giurisdizione civile in quanto vescovi-conti del loro c*omitatus*. Comunque, secondo lo stesso Autore, la Gera d'Adda sarebbe rimasta sotto la giurisdizione civile e religiosa di Bergamo almeno fin verso l'anno Mille[5].

Un altro storico contemporaneo del Lupi, Giovan Battista Rota (1722-1786), sosteneva che il territorio bergamasco si estendeva fin quasi a Cremona già all'epoca di fondazione di questa città nell'anno 218 a.C.. A parere del Rota i circa 6000 coloni latini chiamati a fondare la nuova colonia sarebbero stati appena sufficienti a popolare la città e gli immediati dintorni. Effettivamente Cremona, nei primi secoli dopo la sua fondazione, doveva avere un territorio limitato all'area della sua prima centuriazione. Nei primi tempi dell'occupazione romana, secondo il Rota, anche la Valtellina avrebbe fatto parte del territorio bergamasco[6].

Giuseppe Ronchetti (1752-1838) nelle sue *Memorie istoriche* si rifà generalmente a quanto scritto dal Lupi, poiché ne segue la documentazione e la cronologia. Egli però fa risalire l'estensione del territorio bergamasco fino alle porte di Cremona al tempo dell'assedio di questa città da parte dei Longobardi[7].

---

[3] Il confine occidentale del *municipium* di Bergamo è descritto da Plinio il Vecchio (Naturalis Historia, III) in quanto coincidente con quello della *X Regio Venetia et Histria.* Plinio cita anche un passo delle *Origines* di Catone il Censore (234-149 a.C.), che ci fornisce le prime notizie sull'origine di Bergamo: "*Oromboviorum stirpis esse Comum atque Bergomum et Licini forum.…In hoc situ interiit oppidum Parra, unde Bergomates Cato dixit ortos…*".

[4] Quest'area paludosa, nota nell'Alto Medioevo col nome di lago Gerundo, si era già notevolmente ridotta in epoca comunale.

[5] Mario Lupo, *Codex Civitatis et Ecclesiae Bergomatis*, Bergamo 1784, Index col. XXII, Cap. IX col. 153, 179, 183, 184, 187.

[6] Giovan Battista Rota, *Della storia antica di Bergamo*, Bergamo 1804. L'Autore trattando dell'origine di Bergamo (III, pp.23-25, 98-107), dopo aver passato in rassegna le località da identificare con la Barra di pliniana memoria (il monte Barro, Parre, Baresi, Bariano, un monte Barro presso Calepio, la Fara di Città Alta), opta inspiegabilmente proprio per la Fara di Bergamo, mentre recenti studi hanno identificato Barra con Parre (R.Poggiani Keller, *L'oppidum degli Orobi a Parre*,Truccazzano 2006).

[7] Giuseppe Ronchetti, *Memorie istoriche della città e della chiesa di Bergamo*, Bergamo 1807, Ristampa Archivio Storico Brembatese, 1973, vol. I, pp. 2,19,33,35,42,158,182. L'autore afferma, sulla base dei documenti editi dal Lupo, che l'"*Insula Pergamensis*" donata da Ottone II nel 968 al vescovo di Bergamo è da identificarsi con l'attuale Isola Dovarese, presso la quale esisteva il Monasterolo, anch'esso appartenente all'episcopato bergamasco (pp. 250,251).

Angelo Mazzi (1841-1925) parla dei confini di Bergamo soprattutto in *Studi Bergomensi*. In questo saggio ipotizza che il territorio bergamasco in epoca romana fosse limitato alle valli e alla pianura che si estendeva per poche miglia a Sud della città, fino ad una linea immaginaria che andava dalla confluenza del Brembo in Adda alla confluenza del Cherio in Oglio. La pianura a Sud di tale linea fino a Casal Buttano doveva far capo ad un altro centro abitato, forse il *Forum Djuguntorum* nominato nella *Geografia* dello studioso greco Tolomeo (ca. 100-175 d.C.)[8].

In un saggio del 1986 Francesco Tadini, pur condividendo col Mazzi l'ipotesi dell'esistenza del *Forum Djuguntorum,* identificabile con Fornovo San Giovanni, ne rifiuta invece la teoria sul confine meridionale limitato all'alta pianura. Secondo Tadini il territorio dello scomparso *Forum Diuguntorum* fu probabilmente aggregato a Bergamo dai Romani ancor prima della centuriazione della sua pianura[9].

I confini meridionali del *comitatus* di Bergamo nei documenti altomedievali

Nel testamento del gasindio bergamasco Tuidone dell'anno 774, tra i beni lasciati dal testatore alle chiese di Bergamo, figurano alcune terre e villaggi allora appartenenti al territorio di questa città: Blancanuca (in territorio di Fara d'Adda), Bergias (Cascine San Pietro di Cassano), Casirate, Arzago e Vabris (Casaletto Vaprio)[10].

Nell'anno 840 in Ghisalba la monaca Sighelberga donava al vescovo di Bergamo Garibaldo terreni a *Huvilga* (Nèveri di Bariano) e a *Floranum* (Torre Pallavicina), località entrambe citate nel documento *in finibus bergomense*[11].

Nell'anno 861 l'Imperatore Ludovico II donava al vescovo di Cremona la *curtis* di Ruberino *…in comitatu scilicet bergomense prope plebem que dicitur Forum Novum*[12].

Un documento del monastero di San Sisto di Piacenza dell'anno 888 riporta una donazione di terre *in villa vocabulo Sextus in comitatu Pergamensi*[13]. Sesto Cremonese non è lontano da Grumello Cremonese e da Casalbuttano, altre località considerate allora nel comitato di Bergamo.

---

[8] Angelo Mazzi, *Studi Bergomensi*, 1888, p.161

[9] Francesco Tadini, *Osservazioni sul territorio di confine tra Bergamo e Cremona durante l'età antica e altomedievale*, in "Insula Fulcheria", n.16, 1986

[10] Mariarosa Cortesi (a cura di) *Le pergamene degli archivi di Bergamo a. 740-1000*, Bergamo 1988, VIII, 193, p.323.

[11] *Codex Diplomaticus Langobardiae* (a cura di G. Porro Lambertenghi), *Historiae Patriae Monumanta*, Torino 1873, tomo XIII, col. 97, 239. (da ora in poi: CDL)

[12] CDL, *ibidem*, col.350.

[13] G. Ronchetti, cit., vol. I, p.179. In un altro atto dell'anno 870 (CDL col. 428) Sesto risulta in *comitatu cremonensi*.

In un atto di permuta del monastero di S. Giulia di Brescia dell'anno 950 le due località di Antegnate e Barbata sono definite *in comitatu Bergomense*. Lo stesso si dice di Caravaggio nel placito qui tenuto nel 962 alla presenza del conte Giselberto e del vescovo di Bergamo Olderico[14]. Nel 968 Ottone II donava al vescovo di Bergamo l'*Insula Pergamensi* (Isola Dovarese) con la facoltà di tenervi un mercato annuale presso la chiesa di San Sisinnio; inoltre gli permetteva di restaurare il vicino Monasterolo presso l'Oglio dov'era il porto fluviale[15]. Altri placiti degli anni 988, 997 e 998 si tennero in Montecollere e Genivolta, luoghi appartenenti allora al *comitatus* di Bergamo[16].

Tutte le località citate in questi documenti, eccetto Isola Dovarese, si trovano entro i confini descritti nel sopra menzionato diploma di Enrico III redatto in Grumello Cremonese nell'anno 1041 e indirizzato al vescovo di Bergamo Ambrogio II Martinengo. È assai probabile che l'imperatore tedesco abbia concesso ad Ambrogio II soltanto la giurisdizione civile sul suo *comitatus* in quanto conte discendente dalla famiglia dei Gisalbertini *comites comitatus Bergomi*. Infatti in quegli stessi anni, tra il 1040 e il 1058, gli imperatori Enrico III ed Enrico IV confermavano all'episcopato di Cremona la giurisdizione sulle pievi di Arzago, Fornovo, Misano, Genivolta, e le possessioni e le decime di Morengo, Agnadello, Cortegnano, Fontanella, Pubblica, Bariano, Gabbiano, Vidolasco, Trezzolasco, oltre che la giurisdizione sull'Isola Fulcheria; tutte terre appartenenti nel civile al *comitatus* bergamasco dei Gisalbertini[17].

Le circoscrizioni plebane al confine meridionale del *comitatus* di Bergamo

Con l'evangelizzazione delle campagne e la nascita delle prime chiese battesimali, o pievi, si formarono nuove realtà territoriali: le giurisdizioni plebane.

Vari storici ipotizzano che le pievi più antiche siano sorte nei centri principali dei *pagi*, cioè dei distretti amministrativi in cui erano divisi i territori delle città romane[18]. Se l'ipotesi fosse vera, la giurisdizione della pieve ri-

[14] CDL, *cit.,* col. 1016, 1150.

[15] G.B. Rota, *Cit.*, Cfr. Nota 6.

[16] CDL*, cit.*, col.1471, 1678, 1693; Valeria Leoni (a cura di), *Codice Sicardo*, in "Codice Diplomatico della Lombardia medievale (sec. VIII-XII)", Area Cremonese, Università di Pavia-Scrineum, 2000-2007 (n.135,136).

[17] Valeria Leoni (a cura di), *Codice Sicardo*, cit.: Anno 1040 (n.38,42) Enrico III riconosce al vescovo di Cremona la giurisdizione sulle pievi di Arzago, Misano, Genivolta e atri possedimenti - Anno 1040 (n.42) l'imperatore gli assegna l'insula Fulcheria - Anno 1058 (41) Enrico IV riconosce al vescovo di Cremona la giurisdizione sulle pievi di Fornovo, Genivolta e il possesso di altre terre.

[18] Ambrogio Palestra, *L'origine e l'ordinamento della Pieve in Lombardia, in* "Archivio Storico Lombardo", 1963; Giovanni Coradazzi, *La pieve*, 1980.

calcherebbe quella del *pagus*. Sappiamo che la pianura tra Bergamo e Cremona, attraversata dalle importanti strade romane, che mettevano in comunicazione Milano con le Venezie e il centro Italia, fu evangelizzata dai missionari milanesi. Anche in quest'area, infatti, molte pievi ed oratori sono intitolati a martiri e a santi della chiesa ambrosiana[19]. Le pievi più meridionali del territorio del *comitatus* di Bergamo, Palazzo Pignano, Offanengo, Genivolta e Bressanoro, sono tra le più antiche della Lombardia. Forse i confini meridionali delle loro giurisdizioni plebane, in quanto limiti degli antichi *pagi*, coincidevano con il confine tra il *municipium* di Bergamo e quello della *colonia* di Cremona. E ciò almeno fino alla caduta dell'Impero e ai primi secoli della diffusione del cristianesimo (IV-VI secolo). Effettivamente, esaminando i limiti meridionali delle giurisdizioni plebane di Fornovo, Offanengo, Bressanoro e Genivolta, ci si rende conto che non si discostano molto dalla linea che separa la centuriazione bergamasca da quella cremonese. Infatti la giurisdizione della pieve di Fornovo giungeva verso Sud fino a comprendere Pianengo, Vaiano e alcuni sobborghi di Crema; Offanengo aveva giurisdizione, oltre che su Ricengo, Madignano e Bottaiano, anche sul restante territorio di Crema; Genivolta comprendeva le chiese di Casalmorano, Soresina, Cumignano, Azzanello, Castelvisconti e Barzaniga; mentre dalla pieve di Bressanoro dipendevano le chiese di Castelleone, Trigolo, Romanengo, Ripalta, Izano e Fiesco[20]. Rispetto ai limiti della centuriazione bergamasca, rimaneva esclusa la parte orientale della giurisdizione plebana di Bressanoro (Trigolo) e la parte meridionale di quella di Genivolta (Soresina e Casalmorano). (Cfr. mappa n.2). Non si può comunque escludere che anche i confini delle giurisdizioni plebane possano aver subito variazioni nel corso dei secoli.

L'espansione della giurisdizione della diocesi cremonese in territorio bergamasco

L'espansione dei possedimenti vescovili cremonesi nel *comitatus* bergamasco ha inizio probabilmente in epoca carolingia, grazie alla benevolenza sempre dimostrata nei confronti dei vescovi cremonesi, prima dai successori di Carlo Magno, e poi dagli imperatori tedeschi. La ragione di tanta benevolenza dei Carolingi nei confronti di Cremona va forse ricercata nella resistenza che questa città oppose alla conquista dei loro nemici, i Longobardi, che la distrussero nell'anno 602. Un successore di Carlo Magno, l'imperatore Ludovico II, nell'anno 852 confermava al vescovo di Cremona il possesso della pieve di Genivolta e, pochi anni dopo nell'858, anche la proprietà della *cur-*

[19] A San Vittore sono intitolate le chiese di Agnadello e Calcio; ai SS. Gervasio e Protasio la chiesa di Bariano; ai SS. Nazario e Celso le chiese di Fara d'Adda, Pagazzano e Torre Pallavicina; a S. Ambrogio alcuni oratori a Rivolta, Mozzanica, Antegnate, Pianengo e Casalmorano.

[20] Archivio Vescovile di Cremona, *Liber Synodal-ium*, 1385.

tis di Ruberino presso Fornovo[21]. Nel secolo seguente l'episcopato cremonese risultava già in possesso di terre in Valsorda (Torre Pallavicina) e in Antegnate[22] e, prima della fine del secolo, possedeva beni anche a Masano, Camisano, Castel Gabbiano[23], Casirate, Calvenzano, Morengo e Blancanuca[24].

Dopo il Mille i vescovi cremonesi danno inizio alla definitiva "conquista" della Gera d'Adda e del Cremasco con l'intera Isola Fulcheria[25].

Davanti alla rapida avanzata in territorio bergamasco dei possedimenti e della giurisdizione dell'episcopato cremonese, i vescovi di Bergamo tentano di limitarne gli effetti. Il vescovo Adalberto nell'anno 915 acquisisce in permuta dal conte Didone di Vidalengo tutte le terre della *curtis regia* di Cortenuova, che si estendevano in parte anche sui territori di Fara Olivana, Covello e Barbata[26]; pochi anni dopo, nell'anno 962, un altro vescovo di Bergamo, Olderico, ottiene dall'imperatore Ottone II i beni che Re Berengario possedeva in Morengo[27]. Non risulta che successivamente a queste date i vescovi bergamaschi siano riusciti ad ampliare ulteriormente la loro giurisdizione spirituale nella bassa pianura, che nel XII secolo si arresta infatti a Fara d'Adda, Fara Olivana e Cortenuova[28], fatta eccezione per l'*enclave* della pieve di Paderno cremonese feudo *ab antiquo* dei vescovi di Bergamo[29].

Non è facile fare ipotesi sul tempo e sulle cause, che hanno permesso ai vescovi cremonesi di estendere la loro giurisdizione spirituale e civile sulla parte meridionale del *comitatus* di Bergamo. L'ipotesi più valida rimane ancora quella sopra accennata del Lupi: i vescovi cremonesi, grazie alla benevolenza dei sovrani carolingi e tedeschi, riuscirono ad entrare in possesso – per acquisto e donazioni – di molte pievi nella parte meridionale del *comitatus* bergamasco, esercitandovi dapprima solo la giurisdizione spirituale e poi, divenuti vescovi-conti, anche la giurisdizione civile.

---

21 V. Leoni, *Cit.* nn. 3, 9.

22 V. Leoni, cit., anno 948 (n.103 Valsorda), anno 950 (n. 102); in questo documento il vescovo di Cremona scrive "*in nostro vico et fundo Antegnate*".

23 V. Leoni, cit., anno 960 (137); a. 963 (Masano) C.D.L. col. 1172.

24 V. Leoni, cit. anno 990 (mensa vescovile)

25 V. Leoni, cit. - Questa è la successione dei principali documenti di acquisto o permuta dei territori della Gera d'Adda e del Cremasco: a. 1018 Mozzanica (91); a. 1019 Brignano (Astegiano C.D.C.); a. 1023 Arzago (88); a.1032 Caravaggio (95); a. 1041 la corte murata di Bariano con le case, le cappelle e le terre (97); a. 1058 l'imperatore Enrico IV riconferma i diritti del vescovo cremonese su Fornovo, Bariano, Fontanella, Genivolta, Gabiano, Trezzolasco, Vidolasco e Publica e altre terre del Cremonese (41); a. 1065 il vescovo cremonese acquista altre terre in Gabiano, Vidolasco e Trezzolasco (107); a. 1066 Papa Alessandro III conferma al vescovo di Cremona il possesso di Bariano, Ricengo, Bottaiano, Gabiano, Vidolasco, Trezzolasco, Publica e Fontanella (67); a. 1097 Matilde di Canossa investe il comune e il vescovo di Cremona del *Comitatus Insulae Fulkeriae* (131).

26 *Codex Diplomaticus Langobardiae,* cit., col. 801.

27 *Ibidem* col.1155.

28 Non è comunque sicura l'appartenenza di Bariano, Brignano e Caravaggio alla diocesi di Bergamo prima del Mille.

29 Secondo Mario Lupi (Cit., co. 283-284), la pieve di Paderno entrò a far parte della diocesi di Bergamo prima del Mille, anche se la tradizione anticiperebbe tale data alla dominazione longobarda.

L'antico letto del Serio (Serio Morto) limite estremo della centuriazione bergamasca?

Forse l'antico corso del Serio (oggi denominato Serio Morto) può aver contribuito a determinare in quest'area una linea di confine più precisa tra il municipio di *Bergomum* e la colonia di *Cremona*. Secondo gli storici cremonesi il corso del Serio, fino al secolo XI, corrispondeva all'attuale tracciato del Serio Morto, che sopravvive ancor oggi qualche chilometro più a oriente dell'attuale, anche se è stato in parte canalizzato e rettificato. L'antico letto iniziava a Madignano, lambiva sulla sponda sinistra Castel Manfredi, oggi Castelleone, e sulla destra San Bassano, per confluire nell'Adda poco sopra Pizzighettone. Tra la riva sinistra del Serio Morto nei pressi di Castelleone e la riva destra dell'Oglio presso Genivolta, si registra la distanza più breve tra i due fiumi.

In epoca medioevale, sempre secondo gli storici cremonesi, sopravvivevano entrambi i corsi del fiume, quello attuale e quello "morto", causando paludi e acquitrini con le loro frequenti piene. Pertanto in epoca tardoantica e altomedievale le paludi e le boscaglie, che ricoprivano la stretta fascia di terra tra l'antico corso del Serio e l'Oglio, potevano rappresentare quasi una barriera naturale tra i territori delle due città[30]. Non è forse un caso che in questa stessa area si arrestano le tracce, sia della centuriazione bergamasca, sia di quella cremonese (Cfr. mappa n. 1). Ed è sempre in questa zona che corrono – grossomodo – anche i confini meridionali delle pievi di Bressanoro e di Genivolta (Cfr. mappa n. 2).

I contrasti di confine tra i due episcopati di Bergamo e Cremona

Bergamo e Cremona sono sempre state città fedeli all'Impero, sia al tempo dei vescovi-conti, sia in epoca comunale. Ovviamente, da città alleate, hanno sempre risolto pacificamente le loro controversie, diversamente da quanto avvenne tra Bergamo e Brescia e tra Cremona e Milano, i cui contrasti sfociarono spesso in vere e proprie lotte armate[31].

La giurisdizione sull'antichissima pieve di Averga (o di Ebrico), posta tra Bariano e Morengo, fu forse il primo motivo di contesa tra Bergamo e Cremona. Nonostante la scarsissima documentazione archivistica, si può presumere che, tra la fine del X e l'inizio dell'XI secolo, questa pieve bergamasca, ignorata dagli storici fino alle recenti scoperte archeologiche, trovandosi allora sul

---

[30] Valerio Ferrari, *L'evoluzione del basso corso del fiume Serio in epoca storica- Le interconnessioni territoriali derivate*, in "Insula Fulcheria", XXII, Crema 1992. Cfr. anche V. Ferrari, *Toponomastica antica di Ripalta Arpina*, Cremona 1995.

[31] Si pensi alle battaglie delle Grumore del 1156 e della Malamorte del 1191 tra Bergamo e Brescia per la giurisdizione su alcuni castelli della bassa Valcamonica, o all'interminabile conflitto tra Milano e Cremona per Crema. Dopo la vittoria bresciana della Malamorte Bergamo dovette cedere a Brescia i comuni di Mura e di Palosco e una testa di ponte sulla riva destra dell'Oglio di fronte a Pontoglio.

Fig. 1. Le centuriazioni bergamasca e cremonese (da: G. METE, cit., cfr. nota n. 1).

Fig. 2. Rielaborazione del sottoscritto di un particolare della precedente.

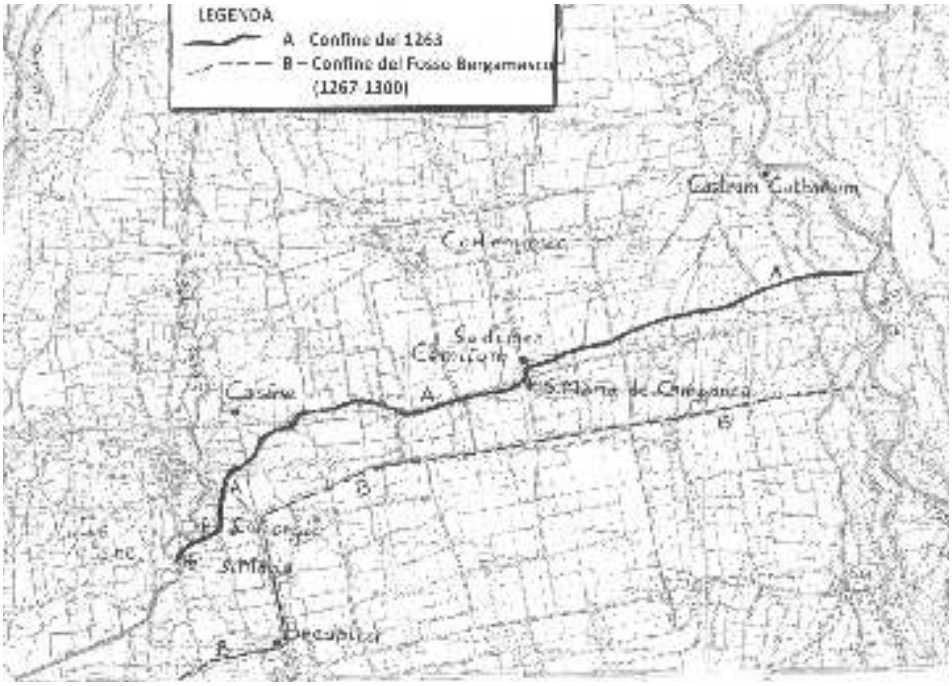


Fig. 3. I confini del 1263 e 1267 (Fosso Bergamasco).

confine tra le due diocesi, sia finita al centro di una disputa di confine tra i due episcopati. Il vescovo di Bergamo, per porre fine ad una contesa che probabilmente si trascinava da tempo, preferì sopprimere la sede plebana, cedendone la giurisdizione alla parrocchia di Bariano, allora in diocesi di Cremona, e spostando poi la sede plebana nella chiesa di Santo Stefano di Fara Olivana, località allora soggetta nel temporale e nello spirituale a Bergamo[32].

I contrasti di confine in quest'area ricomparvero però nel secolo seguente. Dopo Averga, infatti, le pretese del vescovo cremonese si spostarono poco più a Nord sulle chiese e sul villaggio di Morengo. Il vescovo bergamasco, che nel frattempo aveva ceduto i suoi diritti su questa località al monastero di Pontida, chiese l'intervento di Papa Lucio II, che affidò la questione al vescovo di Novara Liutfredo. Costui nel 1144, nella pieve di Cureggio presso Novara, dopo aver ascoltato vari testimoni, emanò la seguente sentenza:

> "…al vescovo di Cremona Offredo spetti la giurisdizione civile e spirituale sulla chiesa di San Martino e la giurisdizione spirituale sulla chiesa di San Salvatore;

[32] Riccardo Caproni, Bruno Cassinelli, *Santa Maria d'Averga, una pieve bergamasca scomparsa- Bariano, il Convento dell'Annunciata,* "Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere e Arti", Bergamo vol. LXXIII, A.A. 2009-2010, pp. 209-238.

a Tebaldo priore di Pontida sia riconosciuta la sola proprietà della chiesa di San Salvatore"[33].

A questa sentenza fece appello il monastero, che ottenne almeno la restituzione delle decime di *Petergnanum*, probabilmente gli attuali campi Pedergnani, appena ad occidente di Santa Maria d'Averga[34].

Seguì un'altra lite per la giurisdizione sul villaggio e sulle chiese di Romano Vecchio. La questione fu affidata dal papa al Cardinale Guidone da Somma, che la risolse nel 1148 con una sentenza che lasciò probabilmente scontenti entrambi i contendenti. Il Cardinale, infatti, stabilì che la chiesa di Santa Maria, col popolo che abitava dentro il fossato del borgo e fuori la porta superiore, dipendesse dalla pieve di Ghisalba e dal vescovo di Bergamo; che la popolazione residente fuori dalle altre tre porte inferiori, con le chiese esterne di Sant'Eusebio e di San Giorgio, dipendesse dalla pieve di Calcio e dal vescovo di Cremona. Nella stessa occasione il cardinale avrebbe dovuto risolvere altre due questioni: a quale diocesi dovesse appartenere Bariano e se Il luogo denominato Comonduno dovesse dipendere da Bariano o da Romano. Il Cardinale decise di assegnare Bariano alla diocesi di Bergamo, mentre la questione di Comonduno, fu demandata al giudizio dell'Arcivescovo di Milano. Ma sull'esito di quest'ultima lite non ci è pervenuto alcun documento[35].

Nonostante successivi ricorsi, le sentenze del vescovo di Novara su Morengo e del cardinale Guidone su Romano furono ratificate da vari papi e – ancora nel XVIII secolo – i vescovi di Cremona in Visita Pastorale a Covo visitavano anche le chiese di Sant'Eusebio e di San Giorgio di Romano.

In quegli stessi anni i Cremonesi si appellavano all'Imperatore perché obbligasse i Cremaschi ribelli all'obbedienza al loro Comune e al loro Vescovo. La ribellione di Crema, alleatasi con Milano e con la Lega guelfa, fu risolta dal Barbarossa con la distruzione della città nel 1159-60.

Dopo la sconfitta di Legnano (1176) e la pace di Costanza (1183) il Barbarossa assegnò ai Milanesi tutti i castelli tra Oglio e Adda tranne Romano e Bariano, che restarono a Bergamo; poi fece ricostruire Crema, inimicandosi i Cremonesi[36].

La discordia con l'Imperatore costò a Cremona la perdita della giurisdizione sui castelli della Gera d'Adda e la distruzione nel 1186 di Castel Manfredi (il borgo verrà ricostruito pochi anni dopo col nome di Castelleone)[37].

---

33 V. Leoni, *cit.* n. 75. NB: la scomparsa chiesa di San Martino si trovava nella campagna a Nord-Ovest di Morengo; la chiesa di San Salvatore, attuale parrocchiale di Morengo, si trovava allora all'interno del borgo fortificato. La sentenza del vescovo di Novara fu confermata poi anche dal papa (n.71).

34 *Ibidem*, n. 76.

35 *Ibidem* n. 78. NB: Comonduno (=*Caput Monduni*) era probabilmente una località sulla riva sinistra del Serio appartenente allo scomparso villaggio di Monduno, che sorgeva sul sito dell'attuale quartiere Cappuccini di Romano, un tempo parte del territorio di Cortenuova. I terreni di Comonduno appartenevano forse alla soppressa pieve di Santa Maria d'Averga?

36 G. Ronchetti, *cit.*, vol. II, p.147.

37 *Ibidem* p. 147.

Nel 1189 il vescovo di Cremona Sicardo, di comune accordo con Buoso di Dovara, nel tentativo di proteggere i suoi possedimenti in Gera d'Adda, potenziò le fortificazioni di Fornovo, cui furono concessi gli stessi diritti e autonomie, di cui godeva il borgo di Soncino[38]. Dopo la pace di Costanza la situazione nella pianura tra Adda e Oglio si complicò ulteriormente.

La Gera d'Adda passò praticamente sotto il controllo milanese. Attorno all'anno 1200 i Milanesi si allearono con i Conti di Cortenuova, che controllavano le vie di comunicazione tra Milano e Brescia nella pianura tra Serio e Oglio[39]. L'egemonia di Milano provocò reazioni, a volte anche armate, con i comuni confinanti filoimperiali, che invocarono l'intervento del nuovo imperatore Federico II. Nell'autunno del 1237, dopo aver riunito un poderoso esercito, Federico marciò contro l'esercito della Lega accampato a Manerbio in posizione inattaccabile. Le truppe imperiali, grazie al suggerimento degli alleati bergamaschi, riuscirono a tendere un agguato e a distruggere l'esercito avversario sotto le mura di Cortenuova nel pomeriggio del 27 novembre, mentre stava rientrando a Milano. La vittoria di Federico sembrò risollevare le sorti delle città filoimperiali: Bergamo ebbe il privilegio di battere moneta, si riprese Palosco dai Bresciani (ma solo nel civile), distrusse Cortenuova e ottenne tutte le terre dei suoi Conti, mentre i Cremonesi riebbero la giurisdizione su gran parte della Gera d'Adda (ma non su Crema). La grande vittoria imperiale non produsse, però, effetti politici di rilievo poiché Milano e le città della Lega guelfa, nonostante la sconfitta, non si arresero. Pochi anni dopo, nel 1249, Federico fu sconfitto a Parma e l'anno dopo morì. Praticamente solo Cremona e Bergamo trassero qualche vantaggio dalla vittoria di Cortenuova[40].

Primo trattato per il confine tra Oglio e Serio

I Bergamaschi, venuti in possesso del territorio della Contea di Cortenuova, ne cedettero una parte ai loro alleati cremonesi mediante un accordo sottoscritto il 4 settembre 1263 presso il Castel Gazzone di Cividate, dove convennero i rappresentanti delle due città con alcuni arbitri pavesi e il notaio Bartolomeo Arnoldo. Il documento, conservato nell'Archivio di Stato di Cremona, può considerarsi il primo trattato per la definizione del confine tra le due città nel tratto di pianura tra Oglio e Serio[41]; in esso è descritta dettagliatamente la nuova frontiera, che il notaio e gli incaricati delle due città percorsero a piedi, dal Serio Morto presso la chiesa di Santa Maria di Romano Vecchio fino all'Oglio. Lungo tutto il percorso furono posti numerosi cippi confinari (*termini*), indicandone l'esatta posizione e la distanza tra loro in *cavezzi* (Cfr. mappa n. 3). Il pri-

[38] V. Leoni, Cit., doc. 161.

[39] G. Ronchetti, *cit*. vol. II, p.176; R. CAPRONI, *Cortenuova e la battaglia del 27 novembre 1237*, Bergamo 2007.

[40] R. Caproni, *Cortenuova e la battaglia*..;, cit., pp. 76-83.

[41] Francesco Galantino, *Storia di Soncino con documenti*, 1869, Vol. III, pp. 474-481. Nell'Archivio di Stato di Cremona sono conservate tre copie autenticate del documento (Arch. Segreto nn. 1862, 1863,1865).

mo *termine* confinario fu posto sulle rive del Serio Morto; altri quattro furono posti lungo un percorso all'interno del sito dell'antica Romano, toccando le chiese di Santa Maria e di San Giorgio, per risalire poi verso Nord. Ne furono collocati ancora otto tra San Giorgio e la località Casine, dove iniziava la strada che collegava, allora come oggi, Romano Nuovo a Santa Maria. Il confine seguì questa strada con la collocazione di altri nove cippi fino alla chiesa di Santa Maria in Campagna (oggi Santa Maria del Sasso, allora proprietà del monastero di Vallalta). Il ventitreesimo *termine* fu posto proprio presso la chiesa[42], dove la strada piegava verso nord fino al *sedimen Comitum* (attuale cascina Pezzoli). Qui fu collocato il ventiquattresimo *termine*, mentre molti altri furono disposti lungo la strada che, da questo luogo, correva rettilinea fino al fiume Oglio.

Questo accordo lasciava a Cremona tutte le terre a Sud di tale linea di confine, praticamente una parte considerevole del territorio di Romano, parte del territorio di Cortenuova con la chiesa di Santa Maria in Campagna e le terre delle attuali cascine Motte (la futura "Calciana Superiore").

Proprio in quello stesso anno 1263 il comune di Bergamo passava al partito guelfo, accettando la signoria di Filippo della Torre. Due anni dopo la pianura tra Adda e Oglio fu sconvolta dal passaggio dell'esercito angioino, chiamato in Italia dal papa per combattere Manfredi, erede dell'imperatore Federico II. I Ghibellini lombardi, capeggiati da Buoso di Dovara, avrebbero dovuto fermare i Francesi all'Adda o all'Oglio, ma non lo fecero, forse perché impediti dalla nuova lega guelfa capeggiata dai Torriani[43]. Nel 1266, infatti, appena allontanatosi verso il Sud l'esercito angioino, la lega guelfa mosse guerra al cremonese Buoso e ai suoi Ghibellini. I Bergamaschi ebbero il compito di assediare e prendere la fortezza di Covo, che si arrese il 14 giugno 1266 e fu smantellata[44]. L'anno seguente fu firmata la pace tra le due fazioni nella chiesa di San Giorgio di Romano. I Bergamaschi vincitori tolsero ai Cremonesi quella parte del territorio di Cortenuova e di Romano, che era stata loro concessa con l'accordo del 1263. Poi decisero di scavare un fossato, che segnasse tangibilmente e definitivamente la linea di confine tra Bergamo e Cremona tra l'Oglio e l'Adda. Il primo tratto di questo fossato riutilizzò un antico canale di scolo, forse di origine romana, che convogliava nel Serio le acque reflue dei fontanili che si trovavano a monte di esso e che rendevano paludose le campagne di Covo e Antegnate.

Il lungo vallo, terminato attorno al 1300, fu realizzato a spese del comune di Bergamo e per questo motivo fu denominato "Fosso Bergamasco[45].

Dopo la conquista veneziana di Bergamo nel 1428 questo vallo artificiale diventò il confine di stato tra la Repubblica di Venezia e il Ducato di Milano.

E tale rimase fino all'occupazione napoleonica del 1797.

---

[42] La tradizione vuole che su questo sasso, che fungeva da *termine,* sia apparsa la Madonna ad alcuni contadini. Per questo motivo oggi il grande sasso si trova all'interno del Santuario.

[43] L'episodio è ricordato da Dante nel 33° canto dell'Inferno, dove il Poeta colloca Buoso tra i traditori.

[44] G. Ronchetti, cit., II, p. 303.

[45] Lelio Pagani (a cura di), *I Confini meridionali del territorio bergamasco nella Storia*, Biblioteca Civica A. Mai, Bergamo 1994

RELAZIONE DEL SEGRETARIO GENERALE PER L'ANNO ACCADEMICO 2017-2018*

376° dalla Fondazione

Egregi Soci accademici,

l'anno accademico 2017-2018 ha visto l'Ateneo impegnato in numerosi progetti e iniziative che verranno di seguito illustrate.

Tutte le attività sono state programmate nei Consigli di presidenza del 8 novembre 2017, 7 marzo e 31 ottobre 2018, concordate e definite nell'Adunanza di classe del 4 aprile 2018 e nelle due Adunanze generali ordinarie del 15 novembre 2017 e del 18 aprile 2018.

Inaugurazione dell'Anno Accademico 2017-2018

Venerdì 10 novembre 2017 presso la sede di via T. Tasso 4 alle ore 17.00 si è tenuta l'inaugurazione dell'anno accademico 2017–2018. Dopo il breve saluto introduttivo del Segretario generale, il socio accademico Pierangelo Pelucchi ha presentato una breve *Introduzione musicale* con il Quartetto *Mayr Ensemble*. Quindi ha preso la parola la Presidente prof. Maria Mencaroni Zoppetti che ha tenuto la prolusione sul tema *"Resilienza"*. È seguito il saluto da parte delle autorità presenti: la dott.ssa Patrizia Savarese delegata dal Sig. Prefetto; la dott.ssa Loredana Poli, Assessore all'Istruzione, Formazione, Università e Sport del Comune di Bergamo; don Fabrizio Rigamonti**,** Direttore dell'Ufficio Diocesano Beni Culturali delegato del Vescovo; la prof.ssa Giuliana Giovagnetti delegato del Dirigente dell'Ufficio Scolastico territoriale di Bergamo; il prorettore per i Rapporti con enti e istituzioni pubbliche del territorio, prof. Fulvio Adobati, delegato del Magnifico Rettore dell'Università degli Studi di Bergamo,.

Si è quindi proceduto alla cerimonia di aggregazione dei nuovi soci accademici dei quali è stato letto da parte del Segretario generale un breve profilo e ai quali sono stati consegnati dalla Presidente la medaglia di appartenenza e il diploma accademico: per la Classe di Scienze Morali e Storiche, tra i soci attivi, la prof.ssa Maria Teresa Brolis, il dott. Gabriele Medolago, la dott.ssa Paola Palermo; per la classe di Scienze Fisiche ed Economiche, tra i soci attivi, la dott.ssa Ariela Benigni e il dott. Paolo Oscar; per la classe di Lettere ed Arti, tra i soci attivi, il dott. Marcello Eynard e il prof. Giovanni Carlo Federico Villa.

(Relazione ai sensi dell'art. 16 dello Statuto Accademico approvato con D.P.R. n° 196 del 7 febbraio 1986, redatta dal Segretario Generale in carica dott.ssa Monica Resmini)

Incontro augurale natalizio

Mercoledì 20 dicembre 2017, alle ore 15.30, presso la chiesa del Centro Pastorale Papa Giovanni XXIII di Seriate (progetto dell'architetto Mario Botta), si è tenuto il consueto incontro augurale in occasione del Natale. È intervenuto il socio architetto Attilio Pizzigoni che ha presentato il tema dell'architettura sacra contemporanea.

Lapidomania. Collezionismo epigrafico tra Arte e Storia

A partire dall'8 novembre 2017 l'Ateneo ha organizzato un ciclo di tre incontri dedicati al collezionismo epigrafico. L'iniziativa si è svolta secondo il seguente calendario:

Mercoledì 8 novembre 2017, ore 17.30, Sala Galmozzi, via T. Tasso 4, il prof. Donato Fasolini dell'Università del Molise ha conversato su *Mantegna e Bellini: le pietre di paragone*.

Mercoledì 22 novembre 2017, ore 17.30, Sala Galmozzi, via T. Tasso 4, il prof. Donato Fasolini dell'Università del Molise ha parlato di *Variazione sulla Follia: un disegno in ombra*.

Mercoledì 10 gennaio 2018, ore 17.30, Sala Galmozzi, via T. Tasso 4, il prof. Donato Fasolini dell'Università del Molise e la socia Marina Vavassori hanno illustrato *Le collezioni di lapidi camune di Simoni e Vimercati Sozzi*.

Finirà la Grande Guerra. Dall'archivio "Fammi memoria" dell'Ateneo di Scienze, Lettere e Arti di Bergamo

A partire dal 17 gennaio 2018 l'Ateneo ha organizzato un ciclo di tre incontri dedicati alla valorizzazione del nostro archivio fotografico virtuale (consultabile sul nostro sito web: https://ateneogrigioverde.piwigo.com/) che si sono svolti secondo il seguente calendario:

Mercoledì 17 gennaio 2018, ore 17.30, Sala Galmozzi, via T. Tasso 4, il dott. Carlo Mallucci ha parlato de *La Kodak nel tascapane, i soldati fotografano la storia*.

Mercoledì 24 gennaio 2018, ore 17.30, Sala Galmozzi, via T. Tasso 4, la dott.ssa Ombretta Finocchiaro ha parlato de *Conservare memoria e storia: le nuove tecnologie al servizio del futuro*.

Mercoledì 31 gennaio 2018, ore 17.30, Sala Galmozzi, via T. Tasso 4, la Presidente Maria Mencaroni Zoppetti ha conversato su *Donne, donne, donne. La matita dei grandi illustratori*.

Mercoledì 14 febbraio 2018, ore 17.30, Sala Galmozzi, via T. Tasso 4, la socia Antonia Abbattista Finocchiaro ha illustrato: *Dipingere la Grande Guerra*.

Mercoledì 21 febbraio 2018, ore 17.30, Sala Galmozzi, via T. Tasso 4, le socie Nazzarina Invernizzi e Laura Serra, hanno parlato de: *Prigionieri degli altri. Da Mauthausen a Fonte d'Amore*.

Mercoledì 28 febbraio 2018, ore 17.30, Sala Galmozzi, via T. Tasso 4, la socia Monica Resmini, ha illustrato: *Costruire per la guerra: depositi, baracche, cimiteri…*

Piacevoli conversazioni in Ateneo

Nel presente anno accademico è proseguito il ciclo di incontri *Piacevoli conversazioni in Ateneo* dedicato a contributi scientifici diversificati finalizzati alla divulgazione.

Mercoledì 6 dicembre 2017 ore 17.30, Sala Galmozzi, via T. Tasso 4, la socia Laura Bruni, ha conversato su *Non cercate il paese di Cuccagna! Tra mito e tradizione di una storia lunga secoli.*

Lunedì 11 dicembre 2017, ore 16.00, Chiesa di S. Andrea, via Porta Dipinta, Città Alta, Don Giovanni Gusmini e la dott.ssa Rosanna Paccanelli Gavazzeni hanno guidato un percorso tra i disegni dell'architetto Ferdinando Crivelli, le opere d'arte e il teatro sconosciuto.

Mercoledì 7 febbraio 2018 ore 17.30, Sala Galmozzi, via T. Tasso 4, la socia Laura Bruni, ha parlato de: *Frida. Dalle traduzioni dall'inglese ai messaggi nascosti della staffetta partigiana*.

Mercoledì 21 marzo 2018, ore 17.30, Salone dell'Ateneo, via T. Tasso 4, gli architetti Elena Franchioni, Gianluca Gelmini, Carlo Peretti, Maria Claudia Peretti, Luigino Pirola, Simone Zenoni, vincitori del concorso per la riqualificazione del Centro Piacentiniano di Bergamo, hanno illustrato il loro progetto *Flânerie*.

Mercoledì 28 marzo 2018, ore 17.30, Salone dell'Ateneo, via T. Tasso 4, la dott.ssa Valentina Raimondo ha parlato delle *Presenze d'arte nelle cappelle del Cimitero di Bergamo. Indagine attraverso le carte d'archivio*.

Mercoledì 6 giugno 2018, ore 17.30, Sala Galmozzi, via T. Tasso 4, la socia Laura Serra ha conversato su: *"Attraverso l'oceano Atlantico…" 1901, Guglielmo Marconi dà inizio alle telecomunicazioni.*.

Martedì 19 giugno 2018, ore 16.00, Parco Marenzi, via Frizzoni, i soci Gabriele Medolago, Monica Resmini e la Presidente, in occasione dei saluti estivi, hanno raccontato la storia del parco.

Mercoledì 16 settembre 2018, ore 17.30, Sala Galmozzi, via T. Tasso 4, il socio Fulvio Stefano Lo Presti, musicista e direttore d'orchestra, ha presentato un inedito ritratto di Donizetti: *Gaetano, orobico della diaspora.*

Mercoledì 10 ottobre 2018, ore 17.30, Sala Galmozzi, via T. Tasso 4, il prof. Andrew Hopkins dell'Università dell'Aquila, ha conversato su: *Scamozzi architetto.*

1919-1939, UN VENTENNIO A BERGAMO E NEL SUO TERRITORIO

L'Ateneo ha avviato un programma che coinvolge numerosi Enti e Istituzioni con l'obiettivo di fotografare gli anni tra il 1919 e il 1939, un'epoca in cui anche Bergamo e il suo territorio vivono i drammi, le tensioni, i contrasti che segnano la storia italiana da una guerra all'altra. Un primo passo per conoscere e capire un'epoca le cui tracce, a tutt'oggi, sono ben visibili e riconoscibili all'interno del tessuto territoriale e nelle storie sociali e individuali.

Il programma è stato presentato mercoledì 30 maggio 2018, presso l'Aula Magna dell'Università degli Studi di Bergamo, è stato presentato il programma. Sono intervenuti con un saluto introduttivo: il Magnifico Rettore dell'Uni-

versità degli Studi di Bergamo, prof. Remo Morzenti Pellegrini, la Presidente dell'Ateneo, prof. Maria Mencaroni Zoppetti, il Signor Sindaco, dott. Giorgio Gori. A seguire la prolusione del socio accademico prof. Giuseppe De Luca. Gli incontri inizieranno si sono svolti con il seguente calendario:

Mercoledì 3 ottobre 2018, ore 17.30, Sala Galmozzi, via T. Tasso 4, la socia Monica Resmini, la dott.ssa Maria Teresa Pesenti e la Presidente hanno rispettivamente illustrato: *Arte in vista '19-'39,* il censimento fotografico e documentale dell'apparato decorativo esterno degli edifici dell'epoca e dell'arredo urbano; *Fammi memoria! 4.0*, la memoria privata del ventennio attraverso le testimonianze della gente comune; *1919-1939, un ventennio a Bergamo e nel suo territorio*: i temi.

Mercoledì 17 ottobre 2018, ore 17.30, Sala Galmozzi, via T. Tasso 4, è stato sviluppato il tema *Le tensioni della società*, attraverso le relazioni di: Ugo Persi, Università degli Studi di Bergamo, *Echi della Rivoluzione d'ottobre sulle pagine de L'Eco di Bergamo (1917-1918)*; Gianluigi Della Valentina, socio dell'Ateneo, *Il fallace riscatto delle campagne escluse*; Marzio Romani, socio dell'Ateneo, *"Tener alta la bandiera". Le banche bergamasche nella crisi degli anni '30*.

Mercoledì 24 ottobre 2018, ore 17.30, Salone Confindustria di Bergamo, è stato affrontato il tema *La realtà dell'industria*, attraverso le relazioni delle socie Laura Serra Perani, *Brevi scorci illustranti i vari campi dell'industria*; Donatella Moltrasio, *La realtà imprenditoriale e sociale attraverso la pubblicità su "La Rivista di Bergamo"*; Stefano Scaglia e Giovanna Recuperati di Confindustria Bergamo, *Lo sviluppo industriale della Bergamasca*.

Martedì 30 ottobre 2018, ore 17.00, Museo della Torre di Comenduno-Albino, via S. Maria 11, la socia Grazia Signori e il dott. Franco Innocenti del Museo della Torre, hanno parlato de *La civiltà contadina nella memoria delle cose*.

Giornata del Turismo Geologico, G&T DAY 2017

Il 14 aprile 2018, in occasione della Giornata del Turismo Geologico *G&T DAY 2018* la socia Grazia Signori ha condotto una geoescursione (partenza dalla piazzetta del Delfino conclusione al palazzo delle Poste) per osservare, conoscere e riconoscere le pietre naturali e lavorate del nostro territorio: *Oceani perduti, fiumi volubili, sabbie mobili. Le "due" città di Bergamo raccontano milioni di storia*.

Presentazione pubblicazioni

Mercoledì 11 aprile 2018, ore 17.30, Sala Galmozzi, via T. Tasso 4, l'Ateneo ha presentato al pubblico le sue ultime pubblicazioni.

Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere e Arti di Bergamo, vol. LXXX, a.a. 2016-2017.

A me l'infinito mi schiaccia sempre un po'. L'uomo interroga la scienza, nella collana "Studi", il volume raccoglie i contributi del ciclo di incontri dedicati al tema della scienza svoltosi negli a.a. 2015-2016 e 2016-2017.

Valeriano Colleoni da Martinengo, a cura di Donato Fasolini, nella collana "Quaderni".

Percorsi e incontri sul Colle di Rosate, nella collana "Itinerari", volume che raccoglie i testi degli incontri svolti in occasione del progetto *Sarpi, spazio di cultura: conoscenza e valorizzazione del patrimonio architettonico, culturale e scientifico del Liceo Classi Statale Paolo Sarpi di Bergamo*.

Incontri con i giovani

Come da tradizione l'Ateneo promuove incontri al fine di favorire la presentazione, di fronte ad un pubblico più vasto, delle ultime ricerche di giovani studiosi.

Mercoledì 20 novembre 2017, ore 17.30, Sala Galmozzi, via T. Tasso 4, la dott.ssa Olga Piccolo ha illustrato*: Vicende inedite di pittura veneta del XV e XVI secolo a Bergamo in età napoleonica,* mentre il dott. Lorenzo Mascheretti ha presentato *Novità su Damiano Zambelli intarsiatore a Bergamo. L'artista, il contesto, l'opera.*

Mercoledì 2 maggio 2018, ore 17.30, Sala Galmozzi, via T. Tasso 4, la dott.ssa Francesca Marchesi ha parlato de: *Giuseppe Beltramelli (1734-1816): riscoperta di un accademico e poligrafo bergamasco*; la dott.ssa Giovanna Pedrali ha conversato su *Archeologia dell'architettura come strumento di conoscenza di un centro storico: il caso di Gorlago*.

Mercoledì 16 maggio 2018, ore 17.30, Sala Galmozzi, via T. Tasso 4, la dott.ssa Francesca Panseri ha parlato della *Collezione Alberto Rathgeb (1841-1898): contributo alla ricostruzione*; nell'occasione il socio Gianmario Petrò ha illustrato la *Storia di un Palazzo in via Pignolo*.

Bergamoscienza 2018
e 6a edizione della Settimana del Pianeta Terra 2018

Anche per quest'anno l'Ateneo ha partecipato alle iniziative di *Bergamoscienza* e della 6a edizione della *Settimana del Pianeta Terra* con una serie di eventi:

Sabato 6 ottobre 2018, ore 20.00, Museo della Torre di Comenduno-Albino, via S. Maria 11, inaugurazione della mostra *Un tesoro sotto i nostri piedi*, realizzata a cura del dott. Franco Innocenti del Museo della Torre e dei soci Sergio Chiesa e Grazia Signori.

Lunedì 8 e 15 ottobre 2018, presso la Sala Pagani dell'Ateneo, il laboratorio *Rocking recipes*, un'iniziativa dei soci Sergio Chiesa e Grazia Signori, è stato aperto alle scuole dalle ore 9.30 alle ore 12.00.

Sabato 13 ottobre 2018 presso la Sala Pagani dell'Ateneo, il laboratorio *Rocking recipes*, un'iniziativa dei soci Sergio Chiesa e Grazia Signori, è stato aperto al pubblico dalle 14 alle 18.

Sabato 13 ottobre 2018 le socie Grazia Signori e Monica Resmini hanno organizzato *Oceani perduti, fiumi volubili, sabbie mobili*, un percorso guidato dalla piazzetta del Delfino a piazza della Libertà dedicato alla scoperta delle pietre impiegate nei rivestimenti delle architetture (ore 10.00-11.30).

Sabato 13 ottobre 2018 presso il Centro Civico Culturale di Lovere, l'Ateneo ha organizzato il laboratorio *Lakewatching, in diretta dal sotto il lago. Il lago d'Iseo come non l'avete mai visto e sentito!* a cura della socia Grazia Signori.

Mostre

Mercoledì 7 marzo 2018, presso la sede dell'Ateneo in via T. Tasso 4 si è inaugurata la mostra *Donne, donne, donne…* che ha proposto una serie di immagini tratte da riviste edite tra il 1920 1 il 1940 in cui visi e corpi di donna disegnano e colorano le copertine e le pagine della pubblicità mentre il ricorso alla bellezza femminile diventa, lungo i decenni che seguono la Grande Guerra, sempre più rilevante. Destinate ad un pubblico vasto ed eterogeneo, restituiscono i cambiamenti antropologici di una società che affronta metamorfosi rese travolgenti dallo shock di un conflitto devastante e dallo sviluppo sempre più rapido di nuove tecnologie. La mostra si è conclusa nel dicembre 2018.

Partecipazione a iniziative

Sarpi, spazio di cultura: conoscenza e valorizzazione del patrimonio architettonico, culturale e scientifico del Liceo Classi Statale Paolo Sarpi di Bergamo. Il progetto promosso dal Liceo con coordinamento dell'Università degli Studi di Bergamo, ha visto la collaborazione dell'Ateneo con un ciclo cinque incontri intitolato *Percorsi e incontri sul colle di Rosate. Società, cultura, luoghi*. Dopo i primi due incontri svolti nel mese di ottobre 2017, le conferenze sono proseguite con il seguente calendario: venerdì 3 novembre 2017, alle ore 17.30, presso il Liceo Paolo Sarpi, le socie Nazzarina Invernizzi e Laura Bruni hanno illustrato: *Assistenza e devozione nella Vicinia di Antescolis*. Venerdì 1 dicembre 2017, alle ore 17.30, presso il Liceo Paolo Sarpi, i soci Paolo Mazzariol e Maria Mencaroni Zoppetti hanno rispettivamente parlato de: *Il Collegio Mariano nella casa grande della MIA*; *Maestri e allievi, collegio e convittori nel Collegio Mariano*. Mercoledì 13 dicembre 2017, ore 17.30, presso la Sala Galmozzi di via T. Tasso 4, le socie Laura Serra e Monica Resmini hanno rispettivamente conversato su: *Insegnanti della scuola, membri dell'Ateneo: uno scambio culturale fra antiche istituzioni; Scuole in piazza: nuovi volti per il Liceo e l'Università*.

Riforma, traduzione, saggistica e pubblicistica. In occasione del Seminario di approfondimento organizzato dal Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere dell'Università degli Studi di Bergamo, il giorno 10 novembre 2017 (aula 3, sede di Rosate), la Presidente Maria Mencaroni Zoppetti ha presentato: *Viaggi e avventure di un manoscritto cinquecentesco fra Bergamo e l'Europa riformata*.

GIARDINI DIPINTI l'arte del paesaggio nella cultura europea dall'antichità al Novecento. In collaborazione con l'Orto Botanico Lorenzo Rota di Bergamo, si è avviato un ciclo di 8 conferenze mensili svolte da Giovanni C.F. Villa, docente di Storia dell'Arte Moderna presso l'Università degli Studi

di Bergamo, Maria Mencaroni Zoppetti, Presidente del nostro Ateneo e Gabriele Rinaldi direttore dell'Orto Botanico di Bergamo. Gli incontri - svolti presso la Sala Galmozzi, l'Auditorium di Piazza della Libertà e l'Auditorium S. Alessandro, alle ore 17.30 - hanno affrontato: *Il mito del paradiso e i giardini dell'antichità* (30.11.2017), *Dal Medioevo al gotico cortese. Dall'immagine dell'anima alla realtà della rappresentazione* (14.12.2017), *Il Quattrocento. Dietro le mura, Cristo giardiniere* (25.01.2018), *Il Cinquecento. Modello Italia, il giardino degli umanisti* (22.02.2018), *Il Seicento, dal giardino teatro alla teatralità del giardino* (15.03.2018), *Il Settecento illuminista* (19.04.2018), *L'Ottocento romantico tra eclettismo ed esotismo* (17.05.2018), *Il Novecento, per una nuova espressività* (14.06.2018).

Letture dei classici. In collaborazione con l'Università degli Studi di Bergamo – Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere, presso l'Ateneo di sono svolte letture di testi classici con il seguente calendario: Fabio Scotto, *Les fleurs du mal* di Charles Baudelaire (15.2.2018); Francesca Guidotti, *Frankenstein* di Mary Shelley (13.3.2018); Angela Locatelli, *Amleto*, William Shakespeare (24.4.2018); Michela Giardini, *I Miserabili* di Victor Hugo (3.5.2018); Elega Agazzi, *Maria Stuarda* di Friedrich Schiller (31.5.2018).

Art2Night. Per la notte bianca dell'arte di Bergamo, organizzata dalla "Pro loco Bergamo", sabato 7 luglio 2018, ore 20.30, le socie Grazia Signori e Monica Resmni ha effettuato una visita guidata alla scoperta dell'architettura e alle pietre ornamentali impiegate nella riqualificazione urbana più importante del XX secolo: quella del Centro Piacentiniano.

Millegradini. Per la manifestazione *Millegradini* alla quale l'Ateneo ha dato il proprio patrocinio, domenica 16 settembre 2018 la sede dell'Ateneo di via T. Tasso è rimasta aperta dalle ore 9.00 alle ore 13.00, dando così la possibilità ai partecipanti di conoscere la biblioteca, il patrimonio artistico, l'archivio e le ultime pubblicazioni dell'Ateneo. Per l'occasione è stato allestito un percorso visivo tra le immagini della "Bergamo rinnovata", quale anticipazione del progetto "1919-1939, un ventennio a Bergamo e nel suo territorio".

Iconemi. In occasione dell'annuale iniziativa *Iconemi*, promossa dal Comune di Bergamo e dell'Università degli Studi di Bergamo, dedicata all'indagine in progresso del paesaggio bergamasco, la Presidente Maria Mencaroni Zoppetti e la socia Monica Resmini hanno partecipato all'incontro del 24 ottobre 2018 con due interventi dedicati a *Abitare la città: retrospettive e visioni*.

Patrocini

Winckelmann, l'antichità classica e la Lombardia. L'Ateneo ha concesso il proprio patrocinio al convegno organizzato dall'Università degli Studi di Bergamo-Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere nei giorni 11-13 aprile 2018.

Giornate Nazionali dei Castelli-Sezione Lombardia. Le opere di difesa veneziane tra XVI e XVII secolo. Valori e criticità dei Siti UNESCO: il caso Bergamo. L'Ateneo ha concesso il proprio patrocinio al workshop svoltosi il 19 maggio 2018.

Tratti e ritratti 1915-18. Dai disegni di trincea del pittore Vittorio Manini. L'Ateneo ha concesso il proprio patrocinio ai concerti organizzati dall'Orchestra da camera di Nembro "Enea Salmeggia", nei mesi di agosto e dicembre 2018.

L'uomo al centro: progetti e lavori di Giuseppe Gambirasio. L'Ateneo ha concesso il proprio patrocinio alla mostra dedicata all'architetto Giuseppe Gambirasio organizzata dall'Ordine degli Architetti, Pianificatori, Paesaggisti e Conservatori della provincia di Bergamo, svoltasi dal 5 ottobre al 9 novembre 2018.

XVII Settimana della Cultura d'Impresa. La cultura industriale: il ponte tra economia e crescita sociale al centro dell'identità europea. L'Ateneo ha concesso il proprio patrocinio alla Fondazione Legler per la giornata di studi *Memorie d'impresa. Gli archivi come patrimonio culturale e industriale*, svoltasi il 22 novembre 2018

Associazione Amici dell'Ateneo di Scienze, Lettere e Arti di Bergamo

Nel 2017 si è costituita l'Associazione Amici dell'Ateneo, con lo scopo di far conoscere la nostra Istituzione, favorire le ricerche e gli studi, creare relazioni con la città e non solo.

Premi

Nel dicembre 2016 l'Ateneo ha istituito il *PREMIO AMBIENTE, UN'EREDITÀ PER IL FUTURO* finalizzato a sostenere i giovani laureati nella fase preliminare di ideazione e sviluppo di un progetto di ricerca scientifica legato al tema: *Uso del suolo. Utilizzo delle georisorse in ambito idrico, agricolo e forestale*. Il progetto vincitore è stato redatto dal dott. Giorgio Marozzi ed è relativo al *Recupero di tartufaie natura di T.melanosporum attraverso la somministrazione di formulati probiotici*. Il premio è stato consegnato il 10 novembre 2017 durante la cerimonia di inaugurazione dell'anno accademico 2017-2018.

Pubblicazioni dell'Ateneo

Nel corso dell'anno accademico sono state realizzate le seguenti pubblicazioni:

- *Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere e Arti di Bergamo,* vol. LXXX, a.a. 2016-2017.
- *A me l'infinito mi schiaccia sempre un po'. L'uomo interroga la scienza*, nella collana "Studi", 2018
- *Valeriano Colleoni da Martinengo*, a cura di Donato Fasolini, nella collana "Quaderni", 2017
- *Percorsi e incontri sul Colle di Rosate*, nella collana "Itinerari", 2018.
- Antonia Abbattista Finocchiaro, *Penelope non fu minor d'Ulisse. Donne letterate nella fortezza bergamasca*, 2018.
- *A due passi dal fronte. Città di retrovia e culture urbane nel prisma della Grande Guerra, a* cura di Emilio Franzina e Mariano Nardello, 2018, in collaborazione con il Comitato Interaccademico tra gli Atenei e le Accademie.

Stage studenti

Nel corso dell'anno accademico, a gennaio del 2018, è stato effettuato presso il nostro Ateneo uno stage di formazione per un gruppo di studenti dell'Istituto Statale di Istruzione Superiore "Paolina Secco Suardo" di Bergamo: guidati in particolare dalla socia Maddalena Maggi. È stato individuato come tema*: Catalogazione dei volumi della biblioteca "Lelio Pagani", professore e Presidente dell'Ateneo di Scienze Lettere e Arti*.

Sito internet

Il sito web dell'Ateneo www.ateneobergamo.it è costantemente aggiornato e può dunque essere consultato anche per informazioni sugli eventi di cui la nostra istituzione è protagonista. Si sottolinea la possibilità di consultazione dell'elenco delle pubblicazioni edite dall'Ateneo di cui sono stati messi in linea gli indici. È attivo anche un motore di ricerca interno che consente un accesso per autore e per argomento alle informazioni bibliografiche registrate. Sul sito è possibile consultare l'archivio digitale *Fammi memoria*, cliccando sulle icone "1915-1918" e !1919-1939".

L'indirizzo di posta elettronica dell'Ateneo è info@ateneobergamo.it.

Donazioni all'Ateneo aggiornate al 31 dicembre 2018

Amici e soci dell'Ateneo hanno incrementato con doni librari la nostra biblioteca; e più esattamente i soci Umberto Zanetti, Giovanni Cavadini, Paolo Locatelli, Maria Mencaroni Zoppetti, Antonio Carminati, Goffredo Zanchi. I soci Piervaleriano Angelini, Giusi Quarenghi, Erminio Gennaro, Gabriele Medolago, Marco Bernuzzi, Giacomo Parimbelli, Luigi Pilon hanno donato le loro pubblicazioni.

Sono pervenute pubblicazioni anche dagli amici, Alfredo Gambardella, Michela Bassanelli, Mariella Tosoni, Mariateresa Pesenti, Liliana e Giovanni Pandini.

Oltre alle Accademie e gli Atenei con cui siamo in rapporto di scambio, altre istituzioni ci hanno fatto dono di alcune pubblicazioni: Centro Studi Valle Imagna, Archivio Bergamasco, Fondazione Papa Giovanni XXIII.

Nel presente anno accademico ammontano a 200 le nuove pubblicazioni che sono entrate a far parte della nostra biblioteca.

Diversi soci e privati hanno donato testimonianze documentali che sono entrate a far parte dell'Archivio virtuale "Fammi Memoria".

Numerosi soci hanno fatto oblazioni che sono state puntualmente trascritte in apposito registro: Antonio Benigni, Bruno Cassinelli, Paolo Locatelli, Sergio Chiesa, Amanzio Possenti, Angelo Colombo, Roberto Sestini, Giancarlo Borra, Alessandro Longhi, Mario Sigismondi, Emilia Strologo, Ottavio Minola (aggiornamento al 31.12.2018). A tutti va la riconoscenza dell'Ateneo.

Organico del Corpo Accademico aggiornato al 31.12.2018

Nel corso dell'anno accademico 2017-2018, tre soci ci hanno lasciato: il prof. Giorgio Invernizzi, socio emerito nella classe di Scienze Fisiche ed Economiche dal 17 aprile 2000, aggregato l'11 marzo 1972, deceduto il 16

maggio 2017; il maestro. Pierluigi Forcella socio attivo nella classe di Lettere e Arti, aggregato il 15 aprile 1994, deceduto il 18 aprile 2018; il maestro Ermanno Olmi, socio corrispondente nella classe di Lettere e Arti, aggregato il 23 aprile 1979, deceduto il 7 maggio 2018; il vicepresidente Umberto Zanetti, socio emerito nella classe di Lettere e Arti dal 2018, aggregato il 23 marzo 1981, deceduto il 14 settembre 2018. Solo recentemente siamo stati informati della scomparsa dei soci: dott.ssa Liana De Luca, corrispondente nella classe di Lettere e Arti, aggregata il 26 aprile 1958 e padre Agostino Selva, corrispondente nella classe di Scienze Morali e Storiche, aggregato il 18 febbraio 1980, deceduto il 4 agosto 2016.

Nei limiti della disponibilità dei familiari e degli amici estimatori, di tutti i soci scomparsi potrà essere tratteggiata pubblicamente la figura, inserita negli ambiti nei quali si sono distinti; oppure potrà essere approntata una memoria scritta. In tale occasione è auspicabile che siano completati i dati che hanno contrassegnato la loro attività, meritando loro l'appartenenza all'Ateneo.

A oggi 31 dicembre 2018 il corpo accademico è composto da 9 soci onorari, 33 soci emeriti; i soci attivi sono 103 così suddivisi: 39 soci della classe di Scienze Morali e Storiche, 32 soci della classe di Scienze Fisiche ed Economiche, 32 soci della classe di Lettere e Arti; 67 sono i soci corrispondenti. L'Ateneo raccoglie dunque un totale di 212 soci, che hanno sempre manifestato la loro collaborazione.

Conclusione

Le numerose iniziative promosse dall'Ateneo sono state possibili grazie al sostegno economico del Comune di Bergamo e del Ministero dei Beni delle Attività Culturali e del Turismo, oltre che alla partecipazione gratuita dei nostri soci accademici. Per il loro assiduo impegno ringraziamo, in particolare, i soci Laura Serra, Nazzarina Invernizzi, Laura Bruni, Paolo Locatelli, Maddalena Maggi, Donatella Moltrasio, Antonia Abbattista, Umberto Zanetti, Erminio Gennaro, Giuseppe Sangalli, e le amiche Laura Billa e Maria Teresa Pesenti.

Alla Presidente Maria Mencaroni Zoppetti, va la riconoscenza di noi tutti.

Il Segretario generale
Monica Resmini

ORGANICO DEGLI ACCADEMICI

Cariche sociali
al 31 dicembre 2018

Presidente	Maria Mencaroni Zoppetti
Vice presidenti	Emilio Moreschi
	Pierangelo Pelucchi
Segretario generale	Monica Resmini
Direttore Classe Scienze Morali e Storiche	Raffaella Poggiani Keller
Direttore Classe Scienze Fisiche ed Economiche	Laura Serra Perani
Direttore Classe Lettere e Arti	Antonia Abbattista Finocchiaro
Segretario Classe Scienze Morali e Storiche	Gabriele Medolago
Segretario Classe Scienze Fisiche ed Economiche	Giovanni Cavadini
Segretario Classe Lettere e Arti	Gabrio Vitali
Tesoriere	Donatella Moltrasio Venier
Revisore dei Conti del Ministero	Raffaella Barbierato
Revisori dei Conti	Jacopo Ronzoni
	Gianmario Petrò
Revisore dei Conti supplente	Piervaleriano Angelini
Conservatore dell'Archivio e della Biblioteca	Juanita Schiavini Trezzi

ORGANICO DEGLI ACCADEMICI

Soci
(con data di aggregazione all'Ateneo)
Situazione organico al 31 dicembre 2018

Onorari

Evandro Agazzi, (1970) 1987
Tancredi Bianchi, (1973) 2000
Gaetano Bonicelli, (1975) 1990
Bruno Bozzetto, (2002) 2014
Alberto Castoldi, 2000
Silvio Garattini, (1966) 1984
Filippo Maria Pandolfi, (1975) 1990
Francesco Sisinni, 1983
Vanni Zanella, (1968) 2002

Emeriti

SMS: Classe di Scienze Morali e Storiche;
SFE: Classe di Scienze Fisiche ed Economiche;
LA: Classe di Lettere e Arti

Gianni Barachetti, *LA*, 1991
Antonio Benigni, *LA*, 1992
Carlo Bertuletti, *SFE*, 1977
Giancarlo Borra, *SFE*, 1988
Paolo Carbonera Giani, *SFE*, 1981
Bruno Cassinelli, *LA*, 1986
Graziella Colmuto Zanella, *SMS*, 1976
Angelo Colombo, *SFE*, 1996
Valentino Donella, *LA*, 1997
Giulio Gabanelli, *SMS*, 1995
Giovanni Giavazzi, *SFE*, 1983
Andrea Gibellini, *SFE*, 1985
Lino Lazzari, *LA*, 1994
Giuseppe Locatelli, *SFE*, 1996
Paolo Locatelli, *SFE*, 1988
Sandro Longhi, *SMS*, 1995
Bernardino Luiselli, *SMS*, 1989
Ottavio Minola, *LA*, 1986
Ferdinando Nobili, *SFE*, 1989
Giampiero Pesenti, *SFE*, 1987
Luigi Pizzolato, *SMS*, 1979
Elisa Plebani Faga, *LA*, 1992
Amanzio Possenti, *LA*, 1996
Giuseppe Roma, *SFE*, 2000
Francesco Roncalli di Montorio, *LA*, 1970
Arveno Sala, *SMS,* 1991
Francesco Salamini, *SFE,* 2002
Roberto Sestini, *SFE*, 1988
Mario Sigismondi, *SMS*, 1995
Attilio Steffanoni, *SFE,* 1996
Emilia Strologo, *SMS*, 1987
Piergiorgio Tosetti, *LA,* 1985
Emilio Zanetti, *SFE,* 1987
Cesare Zonca, *SFE*, 2000

Attivi

Classe di Scienze Morali e Storiche

Pier Valeriano Angelini, 1996
Sergio Beretta, 1995
Marco Bernuzzi, 2010
Giulio Orazio Bravi, 1992
Maria Teresa Brolis, 2017
Floriana Cantarelli, 1987
Riccardo Caproni, 2004
Antonio Carminati, 2014
Gianni Carzaniga, 2010
Mauro Ceruti, 2004
Mariarosa Cortesi, 1995
Giuseppe De Luca, 2011
Gianluigi Della Valentina, 2016
Maddalena Fachinetti Maggi, 2013
Donato Fasolini, 2018
Maria Fortunati, 2004
Roberta Frigeni, 2015
Claudio Gamba, 1992
Erminio Gennaro, 1985
Vincenzo Guercio, 2010
Carolina Lussana, 2015
Lorenza Maffioletti, 2015
Paolo Mazzariol, 2012
Gabriele Medolago, 2017
Maria Mencaroni Zoppetti, 1997
Marino Paganini, 2010
Paola Palermo, 2017
Lavinia Parziale, 2011
Marco Pellegrini, 2016
Maria Chiara Pesenti, 2008
Giammario Petrò, 2000
Attilio Pizzigoni, 2002
Raffaella Poggiani Keller, 1981
Valentina Raimondo, 2018
Monica Resmini, 2009
Giuseppe Sala, 1996
Juanita Schiavini Trezzi, 1991
Marina Vavassori, 2008
Goffredo Zanchi, 2007

Classe di Scienze Fisiche ed Economiche

Fulvio Adobati, 2012
Ariela Benigni, 2017
Matteo Giacomo Colleoni, 2018
Laura Bruni Colombi, 2012
Giovanni Cavadini, 1997
Sergio Chiesa, 1994
Davide Dal Prato, 2007
Renato Ferlinghetti, 2002
Lino Galliani, 2014
Gianfranco Gambarelli, 1992
Attilio Gobbi, 2013
Renato Guerini, 2008
Nazzarina Invernizzi Acerbis, 2012
Italo Lucchini, 2008
Giorgio Mirandola, 2010
Donatella Moltrasio, 2015
Emilio Moreschi, 2004
Stefano Morosini, 2014
Marco Pagani, 2016
Antonio Parimbelli, 2007
Maria Claudia Peretti, 2018
Giuseppe Remuzzi, 2002
Gabriele Rinaldi, 2011
Luigi Roffia, 1996
Jacopo Ronzoni, 2018
Pier Paolo Rossi, 2011
Giuseppe Sangalli, 2012
Laura Serra Perani, 2002
Grazia Signori, 2014
Fredy Suter, 2010
Ettore Tacchini, 2007

Classe di Lettere e Arti

Antonia Abbattista Finocchiaro, 2008
Luca Bani, 2012
Francesco Bellotto, 1992
Giosuè Berbenni, 1994
Gianni Bergamelli, 2007
Rosanna Bertacchi Monti, 2004
Clizia Carminati, 2015
Marco Carminati, 2010
Marcello Eynard, 2017
Erina Gambarini Gilardi, 1996
Calisto Gritti, 2008
Pietro Gritti, 2011

Giovanni Gusmini, 2018
Giammaria Labaa, 1979
Angela Locatelli, 2010
Maria Elisabetta Manca, 2010
Renzo Mangili, 1983
Mino Marra, 2004
Federica Nurchis, 2016
Barbara Oggionni, 2011
Pierangelo Pelucchi, 1994
Angelo Piazzoli, 2015
Luigi Pilon, 2008
Giusi Quarenghi, 2004
Lanfranco Ravelli, 1984
Maria Grazia Recanati, 2016
Marco Roncalli, 2010
Cesare Rota Nodari, 2008
Gianluigi Trovesi, 2007
Alessandro Verdi, 2010
Giovanni Carlo Federico Villa, 2017
Gabrio Vitali, 2009

Corrispondenti

SMS: Classe di Scienze Morali e Storiche;
SFE: Classe di Scienze Fisiche ed Economiche;
LA: Classe di Lettere e Arti

Marco Albertario, *SMS*, 2012
Ottavio Alfieri, *SFE*, 1994
Giuseppe Allegra, *SFE*, 1995
Guido Baldassarri, *SMS,* 2004
Luigi Benedetti, *LA,* 1988
Joanne Bernstein, *SMS,* 2000
Silvia Biffignandi, *SFE*, 2004
Paolo Brenni, *SFE*, 2010
Edoardo Bressan, *SMS*, 2004
Franco Bugada, *LA*, 1994
Christopher Carlsmith, *SMS*, 2010
Lorenzo Carpanè, *SMS*, 2013
Franca Cella, *LA*, 2004
Giorgio Chittolini, *SMS*, 2000
Roisin Cossar, *SMS*, 2007
Ernesto Coter, *LA*, 2015
Alberto Cova, *SMS*, 2002
Emanuela Daffra, *SMS*, 2009
Cristiano Daglio, *LA*, 2004
Arnaldo Di Benedetto, *SMS*, 2002
Matteo Di Tullio, *SMS*, 2018
Gabriele Dotto, *LA*, 2000
Paolo Fabbri, *LA*, 2004
Angela Faga, *SFE*, 1995
Chiara Frugoni, *SMS*, 2007
Emilio Galán Huertos, *SFE*, 2018
Gianmarco Gaspari, *SMS*, 2010
Armando Gatto, *LA*, 1974
Stefano Gervasoni, *LA*, 2014
Giampaolo Ghilardi, *SMS*, 2018
Bruno Giovanni Gridelli, *SFE*, 2008
Lionello Grifo, *LA*, 2007
Alfredo Guarneri, *SFE*, 1988
Andreas Holschneider, *LA*, 2000
Michael Knapton, *SMS*, 1994
Milica Koršunova Filippovna, *SMS*, 2008
Lester K. Little, *SMS*, 1977
Fulvio Stefano Lo Presti, *LA*, 2000
Massimo Maddaloni, *SFE*, 2016
Patrizia Mainoni, *SMS*, 1977
Mario Marubbi, *LA*, 2007
François Menant, *SMS*, 1993
Andrés Moreno Mengíbar, *LA*, 2018
Gianni Mezzanotte, *LA*, 2007
Piero Mioli, *LA*, 1990
Agostino Paravicini Bagliani, *SMS*, 1992
Roger Parker, *LA*, 2000
Giancarlo Parodi, *LA*, 2013
Manlio Pastore Stocchi, *SMS*, 2002
Ernesto Pedrocchi, *SFE,* 1973
Augusto Pirola, *SFE*, 1974
Mauro Porta, *LA*, 2014
Francesco Repishti, *SMS*, 2010
Jone Riva, *SMS*, 2010
Achille Marzio Romani, *SMS*, 2002
Maurizio Savoja, *SMS*, 2009
Ramón María Serrera Contreras, *LA*, 2018
Aldo Settia, *SMS*, 2010
Marcello Sorce Keller, *LA,* 1990
Giovanni Spinelli, *SMS*, 1997
Claudia Storti Storchi, *SMS*, 1993
Giorgio Szegö, *SFE*, 1983
Mario Taccolini, *SFE*, 2009
Giusi Villari, *SMS*, 2011
Alexander Weatherson, *LA*, 2000
Bruno Zanolini, *LA*, 1990

Accademie e Istituti Culturali
in rapporto di scambio
di pubblicazioni con l'Ateneo

ACIREALE
Accademia di Scienze, Lettere e Belle Arti degli Zelanti e dei Dafnici.

ANAGNI
Istituto di Storia e di Arte del Lazio Meridionale.

ANCONA
Accademia Marchigiana di Scienze, Lettere ed Arti.

AREZZO
Accademia Petrarca di Lettere, Arti e Scienze.

BARI
Accademia Pugliese delle Scienze.

BERGAMO
Biblioteca Accademia Carrara.
Biblioteca Pinacoteca "Giacomo Carrara"
Amministrazione Provinciale - Assessorato alla Cultura - Centro di documentazione Beni Culturali.
APT di Bergamo.
Archivio Curia Vescovile.
Archivio Parrocchiale di S. Alessandro della Croce.
Archivio Parrocchiale di S. Alessandro in Colonna.
Biblioteca Civica Angelo Mai.
Biblioteca dei Frati Cappuccini.
Biblioteca I.S.R.E.C.
Biblioteca del Seminario Giovanni XXIII.
Civico Museo Archeologico.
Club Alpino Italiano.
Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea.
Gruppo guide Giacomo Carrara.
La Rivista di Bergamo.
Museo Civico di Scienze Naturali E. Caffi.
Museo Storico della città di Bergamo.

BOLOGNA
Accademia Clementina.
Università degli Studi, Biblioteca del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne.
Museo Civico del Risorgimento.

BREMBATE DI SOPRA
Archivio Storico Brembatese.
Fondazione per la Storia Economica e Sociale di Bergamo.

BRESCIA
Ateneo di Scienze, Lettere e Arti.
Civici Musei d'Arte e Storia
Biblioteca Civica Queriniana.
Fondazione Civiltà Bresciana.

CAPUA
Associazione Amici di Capua.

CASAMARI
Biblioteca Abbazia di Casamari.
Società di Storia Patria di Terra di Lavoro.

CATANIA
Università degli Studi, Biblioteca di Storia dell'Arte - Facoltà di Lettere.

FIRENZE
Accademia dei Georgofili.
Accademia della Crusca.
Biblioteca Nazionale Centrale.
Università degli Studi, Dipartimento di Storia delle Arti e dello Spettacolo.

FERRARA
Accademia delle Scienze.

FOLIGNO
Accademia Fulginia di Lettere, Scienze e Arti.

GENOVA
Accademia Ligure di Scienze e Lettere.
Società Ligure di Storia Patria.
Università degli Studi, Dipartimento di Scienze dell'Antichità e del Medioevo.

LECCE
Università degli Studi, Biblioteca Centrale Interfacoltà Scambi.

LODI
Archivio Storico Comunale.

LUCCA
Istituto Storico Lucchese.

MANTOVA
Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze, Lettere e Arti.

MERANO
Accademia di Studi Italo-Tedeschi.

MESSINA
Accademia Peloritana dei Pericolanti.
Società Messinese di Storia Patria.

MILANO
Biblioteca Nazionale Braidense.
Istituto Lombardo per la Storia della Resistenza e dell'Età Contemporanea.
Regione Lombardia, Direzione Generale Cultura - Servizio Biblioteche e Sistemi Culturali Integrati.
Società Storica Lombarda.
Soprintendenza ai Beni Librari della Regione Lombardia.

MODENA
Accademia Nazionale di Scienze, Lettere e Arti.

MONTAGNANA
Centro Studi sui Castelli.

NAPOLI
Società Nazionale di Scienze, Lettere e Arti.

PADOVA
Accademia Galileiana di Scienze, Lettere e Arti.
Biblioteca del Museo Civico di Padova.

PALAZZOLO SULL'OGLIO
Fondazione Cicogna-Rampana.

PAVIA
Società Pavese di Storia Patria.
Università di Pavia Dipartimento di Biologia animale - Laboratorio di entomologia.

PERUGIA
Deputazione di Storia Patria per l'Umbria.

PESARO
Accademia Agraria.

PISA
Scuola Normale Superiore.

PONTE S. PIETRO
Biblioteca Comunale.

PONTIDA
Biblioteca S. Giacomo, Monastero Benedettino.

PRATO
Archivio Storico Pratese.

ROMA
Accademia Nazionale dei Lincei.
Accademia Nazionale delle Scienze detta dei XL. Accademia Nazionale di S. Luca.
Arciconfraternita dei Bergamaschi in Roma.

Biblioteca Centrale CNR Guglielmo Marconi.
Biblioteca del Senato della Repubblica.
Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II.
Casa Editrice Miscellanea Francescana.
Giunta Centrale per gli Studi Storici.
Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano.
Ministero per i Beni e le Attività Culturali.
Società Geografica Italiana.

ROVERETO
Accademia Roveretana degli Agiati.
Museo Civico di Rovereto.

ROVIGO
Accademia dei Concordi.

SAVONA
Società Savonese di Storia Patria.

SAVIGNANO SUL RUBICONE
Rubiconia Accademia dei Filopatridi.

SEDRINA
Centro Studi Francesco Cleri.

SONDRIO
Società Storica Valtellinese.

SPOLETO
Centro Italiano Studi sull'Alto Medioevo.

TARQUINIA
Società Tarquiniense di Arte e Storia.

TORINO
Biblioteca Accademia delle Scienze.
Biblioteca Nazionale di Torino.

TRENTO
Università degli Studi di Trento

TREVIGLIO
Centro Studi Storici della Geradadda.

TREVISO
Ateneo di Treviso.

UDINE
Accademia di Scienze, Lettere e Arti.

URBINO
Università degli Studi - Biblioteca universitaria.

VENEZIA
Biblioteca della Fondazione Giorgio Cini.
Biblioteca dell'Ateneo Veneto.
Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti.

VENTIMIGLIA
Civica Biblioteca Aprosiana.

VERONA
Biblioteca dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere.

VICENZA
Accademia Olimpica.

VOLTERRA
Accademia dei Sepolti.

CITTÀ DEL VATICANO
Biblioteca Apostolica Vaticana.

COLUMBUS - OHIO (USA)
The Ohio State University.

CORDOBA (ARGENTINA)
Accademia Nacional de Ciencias.

MADISON - WISCONSIN (USA)
Wisconsin Academy of Sciences, Arts & Letters.

PARIGI
Bibliothèque Nationale.

SOIGNES (BELGIO)
Cercle Archeologique du Canton de Soignes.

STUTTGART (GERMANIA)
Wuerttembergische Landesbibliothek Zeitschriftenstelle.

WASHINGTON (USA)
Smithsonian Institute.

PUBBLICAZIONI DELL'ATENEO DI SCIENZE, LETTERE ED ARTI DI BERGAMO

ATTI

Volume	Anno accademico
I	1874 – 75
II	1875 – 76
III	1876 – 77
IV	1878 – 79
V	1880 – 81
VI	1881 – 83
VII	1882 – 83
VIII	1884 – 86
IX	1887 – 88
X	1889 – 90
XI	1891 – 93
XII	1894 – 95
XIII	1895 – 96
XIV	1897 – 98
XV	1898 – 99
XVI	1900 – 01
XVII	1902 – 03
XVIII	1903 – 04
XIX	1903 – 06
XX	1907 – 08
XXI	1909 – 10
XXII	1911 – 12
XIII	1913 – 14
XXIV	1915 – 17
XXV	1918 – 20
XXVI	1921
XXVII	1926
XXVIII	1953 – 54
XXIX	1955 – 56
XXX	1957 – 59
XXXI	1960 – 61
XXXII	1962 – 63 – 64
XXXIII	1965 – 66 – 67
XXXIV	1968 – 69
XXXV	1970 – 71
XXXVI	1971 – 72
XXXVII	1972 – 73
XXXVIII	1973 – 74
XXXIX	1974 – 75 – 76
XL	1976 – 77 – 78
XLI	1978 – 79 – 80
XLII	1980 – 81 – 82
XLIII	1982 – 83
XLIV	1983 – 84
XLV	1984 – 85
XLVI	1985 – 86
XLVII	1986 – 87
XLVIII	1987 – 88
XLIX	1988 – 89
L	1988 – 89
LI	1989 – 90
LII	1990 – 91
LIII	1991 – 92
LIV	1992 – 93
LV	1992 – 93
LVI	1993 – 94
LVII	1994 – 95
LVIII	1995 – 96
LIX	1995 – 96
LX	1996 – 97
LXI	1997 – 98
LXII	1998 – 99
LXIII	1999 – 2000

Volume	Anno accademico	Volume	Anno accademico
LXIV	2000 – 2001	LXXIII	2009 – 2010
LXV	2001 – 2002	LXXIV	2010 – 2011
LXVI	2002 – 2003	LXXV	2011 – 2012
LXVII	2003 – 2004	LXXVI	2012 – 2013
LXVIII	2004 – 2005	LXXVII	2013 – 2014
LXIX	2005 – 2006	LXXVIII	2014 – 2015
LXX	2006 – 2007	LXXIX	2015 – 2016
LXXI	2007 – 2008	LXXX	2016 – 2017
LXXII	2008 – 2009	LXXXI	2017 – 2018

I seguenti volumi degli Atti trattano argomenti monografici:

VII – 1882-83, Gaetano Mantovani, *Notizie archeologiche bergomensi.*

XVII – 1902-03, *Poesie e prose italiane e latine, edite e inedite di Lorenzo Mascheroni.*

XVIII – 1903-04, *Contributi alla biografia di Lorenzo Mascheroni.*

XLIX – 1988-89, Volume per il IV centenario delle Mura di Bergamo (1588-1988).

LV – 1992-93, Edizione in 4 tomi per il 350° anniversario di fondazione dell'Accademia degli Eccitati (1642-1992).

LVIII – 1995-96, Volume per il IV centenario della morte di Torquato Tasso (1595-1995).

NUMERI SPECIALI

1949 *Bergamo scomparsa*, in "Bergomum", Anno XLIII (1949), fasc. III-IV.

1952 Luigi Volpi, *Tre secoli di cultura bergamasca,* 1952.

SUPPLEMENTI AGLI ATTI

1958 Carlo Traini, *Pompieri e Vigili del Fuoco di Bergamo*, suppl. al vol. XXIX.

1959 *Bortolo Belotti,* suppl. al vol. XXX.

1960 *Indici Generali delle pubblicazioni dell'Ateneo dal 1874 al 1960,* suppl. al vol. XXX.

1963 Camillo Fumagalli, *Commemorazione di Gino Rota (15-6-1963),* suppl. al vol. XXXII.

1963 Giuseppe Belotti, *Ricordo di Tarcisio Pacati*, suppl. al vol. XXXII.

1964 *Scritti e pubblicazioni di Luigi Angelini dal 1905 al 1964,* suppl. al vol. XXXIII.

1969 *Giovanni XXIII, Testimonianze di Accademici Bergamaschi,* suppl. al vol. XXXIV.

1969 *La guerra 1914-1918. Contributi di Accademici Bergamaschi,* suppl. al vol. XXXIV.

1969 *La Rassegna Micologica Bergamasca (5-5-1968 = 12-5-1968),* suppl. al vol. XXXIV.

1971 Marcello Ballini, *Cento anni di musica nella provincia di Bergamo (1859-1959),* suppl. al vol. XXXV.

1970 Lorenzo Suardi, *Sua Eminenza il Card. Gustavo Testa,* suppl. al vol. XXXV.

1971 Gianni Mezzanotte, *L'architetto Virginio Muzio,* suppl. al vol. XXXV.

1972 Guido Tadini, *Vita di Gabriele Tadino di Martinengo "Priore di Barletta",* suppl. al vol. XXXVI.

1975 Tancredi Torri, *Dalle antiche accademie all'Ateneo,* suppl. al vol. XXXVIII.

1975 *Indici generali delle pubblicazioni dell'Ateneo dal 1874 al 1974,* suppl. al vol. XXXVIII.

1973 Giuseppe Belotti, *Un vivo di oggi, di domani, di sempre,* suppl. al vol. XXXIX.

1974 Giovanni Rinaldi, *Ricordo di Bortolo Belotti,* suppl. al vol. XXXIX.

1975 Lorenzo Felci, *Francesco Petrarca, Erasmo da Rotterdam e la medicina,* suppl. al vol. XXXIX.

1977 Guido Tadini, *Ferramolino da Bergamo. L'ingegnere militare che nel '500 fortificò la Sicilia,* suppl. al vol. XL.

1983 Mario Bonavia, *L'arte del cartaio e le cartiere nella Bergamasca,* suppl. al vol. XLII.

1983 Luigi Tironi, *Il Liceo Ginnasio di Bergamo, notizie storiche,* suppl. al vol. XLII.

1985 *Indici generali delle pubblicazioni dell'Ateneo dal 1974-75 al 1983-84,* suppl. al vol. XLIV.

1986 *Atti del Convegno su "Politica ed Economia in Alessandro Manzoni",* Bergamo 22-24 febbraio 1985, suppl. al vol. XLV.

1987 Luigi Tironi, *Il patrimonio artistico e bibliografico dell'Ateneo: origini e vicende,* suppl. al vol. XLVI.

1987 Luigi Tironi, *L'Istituto Magistrale di Bergamo nel 125° anno dalla fondazione,* suppl. al vol. XLVI.

1988 Luigi Tironi, *Regole, statuti e regolamenti dell'Accademia degli Eccitati, dell'Accademia degli Arvali e dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti,* suppl. al vol. XLVI.

1995 *Catalogo della Mostra per il 350° anniversario di fondazione dell'Accademia degli Eccitati (1642-1992), allestita nell'atrio della Biblioteca Mai dal 12 al 25 settembre 1993,* suppl. al vol. LV.

1995 *Elenco dei Soci delle tre accademie dal 1642 al 1994,* suppl. al vol. LV.

1995 *Catalogo della Mostra "Il Libro Scientifico Antico della Biblioteca Mai", allestita nell'atrio della Biblioteca Mai dal 11 al 25 giugno 1994,* suppl. al vol. LV.

1995 *Indici generali delle pubblicazioni dell'Ateneo dal 1984-85 al 1993-94,* suppl. al vol. LVI.

QUADERNI
dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti

1999 *Itinerari Dannunziani.*
Atti della Giornata di studio organizzata dal Cenacolo Orobico di Poesia.
Bergamo - Sede dell'Ateneo, 24 ottobre 1998.

1999 *Luigi Angelini tra libri, riviste e giornali.*
Pubblicazioni 1905-1969 e bibliografia su Luigi Angelini.
A cura di Piervaleriano Angelini.

1999 *Territorio e fortificazioni.*
In collaborazione con l'Istituto Italiano dei Castelli - Sezione Lombardia – Delegazione di Bergamo.
A cura di Graziella Colmuto Zanella.

2000 Giosuè Berbenni, *Organi, cembali e pianoforti, campane, organetti e pianoforti a cilindro. Le ditte bergamasche di strumenti musicali negli elenchi della Camera di Commercio dell'Ottocento.*

2001 *La matematica e le sue applicazioni.*
A cura di Gianfranco Gambarelli.

2003 *Territorio e fortificazioni, Confini e difese della Gera d'Adda.*
A cura di Graziella Colmuto Zanella.

2003 Ermenegildo Camozzi, *Tra le carte di don Angelo Giuseppe Roncalli. Alcuni inediti.*

2003 *Territorio e fortificazioni, Il sistema difensivo di Martinengo.*
A cura di Riccardo Caproni.

2004 Davide Ravaioli, *Fortunato Lodi architetto della Nuova Pretura Urbana di Bergamo.*

2006 Elena Bugini, *Divertissements sull'organaria bergamasca: gli accenti musicali di una parlata artistica tra scioltezza d'eloquio e dislalie.*

2010 Marina Vavassori, *Siste, viator; lege ac luge. Giovanni Battista Lanzi, protagonista e vittima del Seicento.*

2010 Maria Mencaroni Zoppetti - Antonia Abbattista Finocchiaro, *I volti della generosità. I ritratti della Fondazione Casa di ricovero S. Maria Ausiliatrice onlus di Bergamo.*

2010 *1810-2010. Nella storia della città. L'Ateneo di Scienze Lettere e Arti di Bergamo a 200 anni dalla sua intitolazione.*
A cura di Maria Mencaroni Zoppetti.

2015 *Possiamo dirlo grande. Antonio Fogazzaro. Lettere e letture inedite.*
A cura di Erminio Gennaro.

2017 *Valeriano Colleoni da Martinengo.*
A cura di Donato Fasolini.

STUDI
dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti

1999 *Bergamo e S. Alessandro. Storia, culto, luoghi.*
A cura di Lelio Pagani.

2000 *Bartolomeo Colleoni e il territorio bergamasco. Problemi e prospettive.*
A cura di Lelio Pagani.

2001 *L'Ateneo dall'età napoleonica all'unità d'Italia.*
Documenti e storia della cultura a Bergamo.
A cura di Lelio Pagani.

2001 *Bergamo e il Novecento. Istituzioni, protagonisti, luoghi.*
Le arti: esperienze e testimonianze.
A cura di Erminio Gennaro e Maria Mencaroni Zoppetti.

2002 *Lorenzo Mascheroni tra scienza e letteratura*
nel contesto culturale della Bergamo settecentesca.
A cura di Erminio Gennaro.

2003 *La Misericordia Maggiore di Bergamo fra passato e presente.*

2005 *Società, cultura, luoghi al tempo di Ambrogio da Calepio.*
A cura di Maria Mencaroni Zoppetti ed Erminio Gennaro.

2008 Marco Casetta, *Radici altomedievali e statuti della terra separata di Treviglio.*

2008 Gianmario Petrò, *Dalla Piazza di S. Vincenzo alla Piazza Nuova.*

2009 *Les liaisons fructueuses. Culture a confronto nell'epoca di Giacomo Quarenghi.*
A cura di Maria Chiara Pesenti - Piervaleriano Angelini
Erminio Gennaro - Maria Mencaroni Zoppetti.

2010 Eliana Acerbis - Nazzarina Invernizzi Acerbis, *Ad domos illorum de Acerbis. Storia di una famiglia e di un territorio.*

2012 *Risorgimento… quanti uomini quante storie.*
A cura di Maria Mencaroni Zoppetti.

2012 *Una piazza per la storia. L'Ateneo 1810-2010.*
A cura di Maria Mencaroni Zoppetti.

2014 *FUTURO.BG – Attraverso i paesaggi della storia.*
A cura di Maria Mencaroni Zoppetti.

2014 Eliana Acerbis, Nazzarina Invernizzi Acerbis, *Mi applicari alle mercantie ma più agli studi. Il manoscritto di Girolamo Acerbis Viani.*

2015 *Sembrava tutto grigioverde. Bergamo e il suo territorio negli anni della Grande Guerra*, 2 voll.
A cura di Maria Mencaroni Zoppetti.

2017 *A me l'infinito mi schiaccia sempre un po'. L'uomo interroga la scienza.*

2018 Antonia Abbattista Finocchiaro, *Penelope non fu minor d'Ulisse.*
Donne letterate nella fortezza bergamasca.

ALBUM
dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti

2001 *Evoluzione di un luogo urbano. Dal Convento delle Grazie al Credito Bergamasco*.
A cura di Maria Mencaroni Zoppetti.

2005 *La Lombardia e la Bergamasca. Rappresentazioni cartografiche sec. XVI-XIX.*
A cura di Emilio Moreschi.

2009 *Quella nota antica nella Bergamo del Novecento.*
Dal Monastero di S. Marta alla Banca Popolare di Bergamo.
A cura di Maria Mencaroni Zoppetti.

2014 *"Fammi memoria"... La Grande Guerra dei bergamaschi dagli archivi di famiglia*.
A cura di Maria Mencaroni Zoppetti, Nazzarina Invernizzi Acerbis,
Laura Bruni Colombi.

2017 *Nel segno della tigre, Bergamo incontra il Novecento*.
A cura di Federica Nurchis.

FONTI
dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti

2002 *Giovanni Battista Angelini. Per darti le notizie del paese.*
Descrizione di Bergamo in terza rima, 1720.
A cura di Vincenzo Marchetti con la collaborazione di Diego Polini.

2003 *Marcantonio Benaglio. Descrittione delle proprietà del Venerando Consortio della Misercordia Maggior di Bergamo, cominciando l'anno 1612*.
A cura di Simona Gavinelli.

2013 Ottavio De Carli. *Il pellegrinaggio di Gierusalemme di Giovanni Paolo Pesenti.*
Diario di un viaggio di un gentiluomo bergamasco in Terrasanta ed Egitto.

2013 *Il Monastero Vallombrosano del Santo Sepolcro di Astino in Bergamo.*
Appunti per una ricostituzione dei fondi archivistici.
A cura di Maddalena Fachinetti Maggi e Vincenzo Marchetti.

2016 *Donato Calvi. Diario (1649-1678).*
A cura di Marco Bernuzzi.

STRUMENTI
dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti

2005 Juanita Schiavini Trezzi. *Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti di Bergamo.*
Inventario dell'archivio (secoli XVII-XX).

2007 *L'Archivio antico del monastero di Santa Grata in Columnellis.*
A cura di Mariarosa Cortesi.

ITINERARI
dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti

2007 *Sant'Alessandro di Bergamo. Un itinerario nella storia della città.*

2007 *San Giorgio e il drago. Devozione e storia nell'antica chiesa di S. Giorgio in Bergamo, oggi B. V. Immacolata e Tutti i Santi.*

2008 *Sant'Antonio di Vienne. Devozione e storia nell'antica contrada di Prato in Bergamo.*

2008 *Una città in Festa. Musica, dipinti, apparati per Sant'Alessandro.*

2012 *La Bergamo moderna di Piacentini Mazzoni Bergonzo.*

2013 *Bergamo e il suo boulevard. Dalla Nuova Porta alla Ferrata.*

2018 *Percorsi e incontri sul colle di Rosate. Società, cultura, luoghi.*

VOLUMI EDITI
IN COLLABORAZIONE CON ALTRI ENTI

2002 *L'Ospedale nella città. Vicende storiche e architettoniche della Casa Grande di S. Marco.*
A cura di Maria Mencaroni Zoppetti.
In collaborazione con Fondazione per la Storia economica e sociale di Bergamo, Università degli Studi di Bergamo, Fondazione della Comunità Bergamasca. Collana "Storia della Sanità a Bergamo" - 1.

2008 *"D'erbe e piante adorno". Per una storia dei giardini a Bergamo, percorsi tra paesaggio e territorio.*
A cura di Maria Mencaroni Zoppetti.
In collaborazione con Fondazione per la Storia economica e sociale di Bergamo, Collana "Studi di storia della società, dell'economia e delle istituzioni bergamasche"

2012 *Il Cinquecento. Bergamo e l'età veneta.*
A cura di Maria Mencaroni Zoppetti, Laura Bruni Colombi, Roberta Frigeni, Nazzarina Invernizzi Acerbis, Monica Resmini.
In collaborazione con Fondazione Bergamo nella storia, Fondazione per la Storia economica e sociale di Bergamo.

2014 *Tendere la mano ai bisognosi. Luoghi, vicende, personaggi della Casa di Ricovero di Bergamo XIX-XX secolo.*
A cura di Maria Mencaroni Zoppetti, Nazzarina Invernizzi Acerbis, Laura Bruni Colombi, Antonia Abbattista Finocchiaro.
In collaborazione con Fondazione Casa di Ricovero Santa Maria Ausiliatrice.

2014 *Gabriele Rosa nel bicentenario della nascita.*
Atti delle giornate di studio. Iseo-Brescia-Bergamo, 9, 10 e 14 novembre 2012.
A cura di Sergio Onger. In collaborazione con l'Ateneo di Brescia, Accademia di Scienze, Lettere ed Arti

2015 *A tavola con il Generale Chiays e Signora.*
A cura di Nazzarina Invernizzi Acerbis e Donatella Moltrasio Venier.
In collaborazione con Lubrina Editore, Bergamo.

2015 *Rino Ferrari Inferi 750°.*
A cura di Maria Mencaroni Zoppetti e Angelo Piazzoli.
In collaborazione con la Fondazione Credito Bergamasco.

2018 *A due passi dal fronte. Città di retrovia e culture urbane nel prisma della Grande Guerra.*
A cura di Emilio Franzina e Mariano Nardello.
In collaborazione con il Comitato Interaccademico tra gli Atenei e le Accademie.

Finito di stampare
nel mese di dicembre 2018

sestanteinc - Bergamo